# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**
**Departamento de Historia del Arte I (Medieval)**


# MANUSCRITOS MEDIEVALES ILUMINADOS EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (SIGLOS IX-XIV): ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y CODICOLÓGICO.

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**


**Helena Carvajal González**

Bajo la dirección de las doctoras

Mª de los Ángeles Sepúlveda González
Elisa Ruiz García


**Madrid, 2010**


- **ISBN: 978-84-693-3470-6**

# Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XIV): estudio iconográfico y codicológico

Helena Carvajal González

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)**

**TESIS DOCTORAL**

# *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XIV): estudio iconográfico y codicológico*

**HELENA CARVAJAL GONZÁLEZ**

**DIRECTORAS:**
**DRA. Mª DE LOS ÁNGELES SEPÚLVEDA GONZÁLEZ**
**DRA. ELISA RUIZ GARCÍA**

**MADRID- 2009**

*Un libro es como un jardín que se lleva en el bolsillo*

Proverbio árabe

**Agradecimientos**

En primer lugar quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a mis dos directoras, Mª de los Ángeles Sepúlveda González y Elisa Ruiz García, que desde el comienzo de la investigación me han ofrecido su guía y apoyo. La excepcional calidad académica y humana de ambas ha facilitado en gran medida la elaboración de este trabajo.

Quiero dar las gracias a todo el personal de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla por todas las facilidades y ayuda prestadas, en especial a su directora, Marta Torres Santo Domingo, quien primero me animó a estudiar estos manuscritos, así como a Pilar Moreno, Mercedes Cabello, Javier Tacón y Carlos Pintos por su enorme disponibilidad en todo momento.

La orientación y consejos que tan amablemente me han ofrecido los profesores José Perona de la Universidad de Murcia, Luis Sánchez de la Facultad de Teología de San Dámaso y Fermín de los Reyes de la Universidad Complutense, han sido determinantes también en el estudio.

No puedo dejar de agradecer a mis compañeras Eleonora Arrigoni y Camino Sánchez sus excelentes consejos y la ayuda prestada durante todo el proceso de elaboración de la tesis. A Irene González y Wouter de Vylder darles las gracias por su ayuda técnica en la última fase del trabajo. A Marcela Fernández, Mónica Gómez, David Sánchez, Javier Yang, Cristina Arce, Lourdes Callejo y Luis Ramos agradecerles sus ánimos y su ayuda en todo el proceso.

Sin el apoyo de mis padres no habría podido terminar este estudio. Ellos fueron quienes desde siempre me inculcaron el amor a la cultura y mantuvieron mis ánimos en los momentos difíciles; por todo ello les dedico este trabajo.

# Índice

I. INTRODUCCIÓN 17

II. METODOLOGÍA 25

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN 31

IV. CONTEXTO HISTÓRICO 39
Fundación de la Universidad Complutense 43
La Biblioteca Complutense en sus orígenes 47
Los índices de la Biblioteca Ildefonsina 53

V. ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS 63

- El *De laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, manuscrito 131 65

1. Estudio codicológico 69
1.1 Fortuna del manuscrito 81
2. Rabano Mauro y el *De Laudibus Sanctae Crucis* 84
2.1 Autor y entorno cultural 84
2.2 El contenido de la obra. 86

3. La Cruz: significado e iconografía 89

4. Análisis de las imágenes 92
4.1. El *De laudibus Sanctae Crucis* de la Biblioteca Nacional de España 92
4.2. Los tipos de representación 94
4.3. Las miniaturas: 95
- Figura I 96
- Figura II 101
- Figura III 103
- Figura IV 107
- Figura V 112
- Figura VI 114
- Figura VII 118
- Figura VIII 122
- Figura IX 124
- Figura X 126
- Figura XI 128
- Figura XII 130

• Figura XIII 131
• Figura XIV 132
• Figura XV 134
• Figura XVI 139
• Figura XVII 143
• Figura XVIII 145
• Figura XIX 147
• Figura XX 149
• Figura XXI 150
• Figura XXII 152
• Figura XXIII 156
• Figura XXIV 157
• Figura XXV 159
• Figura XXVI 161
• Figura XXVII 162
• Figura XXVIII 163

5. Conclusiones 165

• La *Expositio in Cantici Canticorum* de Beda el Venerable y Gregorio Magno, Manuscrito 38 de la Biblioteca Histórica de la UCM 175

1. Estudio codicológico 179
1.1 Fortuna del manuscrito 189

2. El texto bíblico 191

3. La obra y sus autores 194
3.1 Beda, el Venerable (673?- 735) 194
3.1.1 El texto de Beda: difusión e influencias 196
3.2 San Gregorio Magno († 604) 198
3.2.1. Autenticidad y trascendencia del texto. 200
3.2.2 Las influencias de San Gregorio 201
3.3 La interpretación del *Cantar de los Cantares*: de Orígenes a Beda 202

4. Análisis de las imágenes 205
4.1. Las miniaturas 208
• Folio 1r 208
• Folio 9v 210
• Folio 11r 217
• Folio 15r 218
• Folio 36r 219
• Folio 53v 223
• Folio 77v 225

• Folio 101r 231
• Folio 122v 232
• Folio 133r 236
• Folio 140v 240

5. Conclusiones 246

• *Glosa in Epistolas Pauli*, manuscrito 44 249

1. Estudio codicológico 253
1.1 Fortuna del manuscrito 262

2. Pablo de Tarso y su obra 264

3. San Pablo en el arte 268

4. Las miniaturas 271
4.1 Rasgos comunes 271
4.1.1 Un elemento decorativo de origen clásico 271
4.1.2. Las langostas 273
4.1.3. Cabecillas demoníacas y animales que muerden la letra 277

4.2 Análisis de las imágenes 279
Primera carta a los Corintios (Folio 38v) 279
Segunda carta a los Corintios (Folio 76r) 288
Carta a los Gálatas (Folio 100r) 291
Carta a los Efesios (Folio 111v) 293
Carta a los Colosenses (Folio 133v) 295
Primera carta a los Tesalonicenses (Folio 144v) 301
Segunda carta a los Tesalonicenses (Folio 155r) 304
Primera carta a Timoteo (Folio 160r) 305
Segunda carta a Timoteo (Folio 172 v) 307
Carta a Tito (Folio 181r) 310
Carta a Filemón (Folio 186r) 312
Carta a los Hebreos (Folio 188 r) 318

5. Conclusiones 323

• El *Breviarium Historia Catholica* de Rodrigo Jiménez de Rada, manuscrito 138 325

1. Estudio codicológico 329
1.1 Fortuna del manuscrito 337

2. Jiménez de Rada y el *Breviarium Historie Catholice* 342
3. El texto bíblico 345

4. La *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. El manuscrito COD. 70 de la Real Academia de la Historia 347

5. El Arca de Noé en el arte medieval: evolución del tema 352

6. Análisis de las imágenes 359
- 6.1 El arca 364
- 6.2 El diluvio, imagen del bautismo 374
- 6.3 La muerte y resurrección de Cristo, antitipos del diluvio. 376
- 6.4 El diluvio, símbolo del segundo advenimiento de Cristo 379
- 6.5 *Apothecaria* 380
- 6.6 Los animales en el arca 385
- 6.7 La familia de Noé, familia de Cristo 389
- 6.8 Noé: imagen del justo, imagen de Cristo 391
- 6.9 La paloma y el cuervo 394

7. Conclusiones 397

- Otros manuscritos iluminados de la Biblioteca Complutense 399

  - Los manuscritos desaparecidos: 404

    - BH MSS 24: *Comentario al evangelio de Mateo* de San Juan Crisóstomo y *Encomio a San Pedro Philoptocon* de Juan Diácono. 406
    - BH MSS 32: Biblia latina 409
    - BH MSS 43: *Tractatus in Evangelium secundum Lucam* de Beda el Venerable 416
    - BH MSS 48: Breviarium Toletanum 418

  - Los manuscritos conservados: 420

    - BH MSS 31: Biblia latina 420
    - BH MSS 33 y 34: Biblia latina 428
    - BH MSS 36: *Comentaria in Pentateuchum et in libros Iosue, Iudicum et Rut* de Rabano Mauro 431
    - BH MSS 40: *Psalterium et cantica cum glossa* 435
    - BH MSS 69: Sermones de San Bernardo de Claraval 440

- BH MSS 120: *Liber morborum tam universalium quam particularium* de Gilbertus Anglicus 445
- BH MSS 156: *Libros del Saber de Astronomía* de Alfonso X el Sabio 452

VI. CONCLUSIONES GENERALES 459

Aspectos teológicos e iconográficos 463
Aspectos codicológicos 479
Manuscritos e impresos 483

VII. BIBLIOGRAFÍA 493

# I. INTRODUCCIÓN

*Que de tu mano y de tus ojos nunca esté lejos algún libro (…), copia libros, para que, mientras la mano se gane la comida, el alma se alimente con la lectura.*

San Jerónimo. *Carta al monje rústico. Epístola 125, 8-11*

El presente estudio se centra en cuatro manuscritos iluminados que se conservan en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y que formaron parte de la dotación fundacional que el Cardenal Cisneros otorgó a la primitiva Universidad de Alcalá.

Estos manuscritos abarcan un periodo de cuatro siglos y constituyen un excelente recorrido por el pensamiento y las expresiones artísticas de la alta y plena Edad Media europea. El más temprano de ellos sería el *De laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, copiado en el siglo IX y, por tanto, el ejemplar más antiguo conservado en España de esta obra. Le seguirían en antigüedad un códice misceláneo con comentarios al *Cantar de los Cantares* de San Gregorio Magno y de Beda el Venerable del siglo XI, unas *Epístolas* de San Pablo con glosa realizadas en torno a mediados del siglo XII, y el *Breviarium Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada, realizado en el siglo XIII.

Aunque la intención al elegir estas obras, las mejor conservadas y más interesantes desde el punto de vista iconográfico de la pequeña colección de manuscritos iluminados complutenses[1], fue, en un primer momento, la de realizar el análisis simbólico de una serie de iluminaciones, pronto se puso de manifiesto la necesidad de analizar otros aspectos de dichos ejemplares.

El primer paso en este sentido fue adentrarnos en la investigación codicológica, que estudia tanto las características materiales como textuales de los manuscritos y aporta datos esenciales sobre la época y los *scriptoria* donde pudieron ser elaborados, permitiéndonos en algunos casos corregir o afinar la datación de los mismos. La paleografía, los modelos de organización de la página o los colores empleados se convierten en elementos determinantes para acotar la información que la imagen nos transmite.

[1] Omitimos intencionadamente en la selección los Libros del Saber de Astronomía de Alfonso X el Sabio ya que existe una tesis en curso centrada exclusivamente en este manuscrito.

A medida que avanzaba la investigación y entrábamos en contacto con la documentación de la Biblioteca, con los índices, inventarios y catálogos que daban cuenta de la historia de la colección, comenzamos a plantearnos cuál era la consideración del libro manuscrito en siglos posteriores a su elaboración. Se nos presentaron entonces una serie de interrogantes, como cuál era la valoración del manuscrito en el siglo XVI frente al avance de la prodigiosa imprenta, si el hecho de que estuvieran iluminados los hacía más valiosos en algún aspecto y si el hombre ilustrado del Renacimiento consideraba la antigüedad y la procedencia como un valor añadido al meramente textual.

Así pues, el estudio se amplió con otros manuscritos iluminados de la colección, para hacer un pequeño muestreo del tipo de obras medievales que se consideraban suficientemente valiosas y vigentes en los albores del Renacimiento como para formar parte de una biblioteca universitaria.

Como es bien sabido, el manuscrito y el libro en general, son el producto histórico de una época y unas claves de pensamiento. La recepción de esos textos e imágenes, su vigencia en unas y otras épocas y el rechazo o aceptación que despiertan en el lector han condicionado en gran medida su historia. En ese sentido, los avatares que afectan a un ejemplar no pueden dejar de ser objeto de estudio y por tanto hemos tratado de identificar cuál ha sido su trayectoria, no sólo desde su inclusión en el fondo Complutense sino también de qué forma han sido adquiridos. La identificación de antiguos poseedores, el estudio de las sucesivas encuadernaciones y las anotaciones manuscritas son aspectos esenciales en este sentido y nos permiten comprender que el libro y la imagen, pese a su materialidad, no son objetos inertes, sino un conjunto de ideas que *hablan* al lector y provocan en él reacciones, muchas veces plasmadas en márgenes anotados u hojas arrancadas.

El acercamiento a las fuentes documentales ha puesto también de manifiesto que la preocupación por los bienes de la biblioteca no es, en absoluto,

un valor reciente, aunque sí hayan cambiado los conceptos y parámetros aplicados. A lo largo de los siglos encontramos numerosas menciones a la importancia de una buena biblioteca para la correcta formación de los colegiales y, por tanto, al valor de lo allí contenido y a la gravedad del delito de hurto. Los libros encadenados, las personas asignadas a su cuidado, así como los sucesivos inventarios realizados por bibliotecarios que dejaron su firma en cada libro revisado, son una muestra de una preocupación por el fondo bibliográfico que, aunque se aleje de los conceptos contemporáneos de preservación, nos da buena cuenta del valor de la Biblioteca Complutense.

El libro manuscrito y el impreso se hallan íntimamente relacionados desde diferentes puntos de vista. En lo puramente material, la herencia de los primeros es palpable sobre todo en los incunables, pero además y pese al desarrollo de la imprenta, los manuscritos conservaron durante siglos su valor, a veces como fuentes para la impresión, como demuestra la compra de ejemplares por Cisneros con vistas a la edición de la Biblia Políglota Complutense, y otras como trasmisores de textos que no habían sido objeto del interés editorial.

Estas obras, de diferente calidad artística, constituyen una pequeña muestra de la riqueza bibliográfica que poseyó la Universidad Complutense y que sólo en parte ha sobrevivido a los diversos avatares históricos. El que fuese una biblioteca universitaria explica el hecho de que los ejemplares, salvo excepciones, no sean obras de gran riqueza como las que se pueden encontrar en otras bibliotecas, ya que era el contenido educativo de los textos y no la calidad material del ejemplar lo que hacía que se incluyesen en las colecciones de los Colegios.

Sólo uno de los manuscritos, el *Breviarium Historia Catholica*, presenta una escena narrativa, mientras que en los demás códices la decoración se limita a las letras capitales y a los poemas gráficos en el caso del *De laudibus Sanctae Crucis*.

Pese a ello, consideramos que estas *decoraciones* no son elementos meramente estéticos sino que casi todas ellas, en distintos grados, ilustran y complementan el contenido del texto al que acompañan. En la creencia de que la miniatura medieval, en su mayor parte, no es un mero elemento decorativo sino un refuerzo visual de los mensajes que transmiten los textos, hemos tratado de establecer el posible significado de estas imágenes en relación con las obras que ilustran. Para ello hemos recurrido, sobre todo, a los textos bíblicos y sus exégesis, aunque también hemos tratado de incluir los significados que la tradición cristiana, más o menos popular, otorga a determinados elementos iconográficos, sin olvidar otros aspectos simbólicos asociados desde antiguo a la imagen

Entre las limitaciones que hemos encontrado destaca la habitual descontextualización temporal, lingüística y de pensamiento a la que se enfrenta cualquier aproximación iconográfica y que impide la plena comprensión del símbolo en su ámbito originario. Desde el punto de vista documental encontramos que las fuentes, en la mayor parte de los casos, se limitan a cumplir su función de atestiguar determinados procesos administrativos, dejándonos insatisfechos en lo que se refiere a los detalles más vívidos y humanos.

Esta aproximación, que comenzó en el año 2004 como trabajo de investigación de doctorado, trata de ser una valoración lo más completa posible de cuatro obras excepcionales por su calidad artística y literaria pero, sobre todo, por su trascendencia como testigos de sucesivos avatares históricos. Quedan, sin duda, muchos aspectos pendientes que podrán ser mejorados y corregidos y que redundarán en el mejor conocimiento del patrimonio cultural de la Universidad Complutense. Como afirma Julián Martín Abad al hablar de los libros de Alcalá *nos acercamos cada vez más al conocimiento de los productos ofrecidos por los talleres de imprenta complutenses de siglos pasados (…) pero estamos lejos de conocer la historia de los libros de Alcalá: libros poseídos, libros leídos, libros amados*[2].

[2] MARTÍN ABAD, J.: *El enredijo de mil y un diablos: (De manuscritos, incunables y raros, y de fondos y fantasmas bibliográficos)*. Madrid: Ollero y Ramos, 2007, p. 300.

# II. METODOLOGÍA

Como hemos reseñado en la introducción, el primer acercamiento a los manuscritos ha sido de tipo codicológico[3]. En todos los casos se ha establecido:

- Ficha catalográfica del manuscrito
- Tipo, calidad del soporte y estado de conservación
- Dimensiones del códice
- Breve análisis paleográfico
- Obra que transmite y estructura de la misma: *incipit* y *explicit*, capítulos, etc.
- Estructura de los cuadernos y presencia de reclamos o signaturas.
- Dimensiones y estructura de la página: pautado, perforado, texto a línea tirada o en columnas, glosas marginales o interlineales, etc.
- Títulos de capítulos, rúbricas, títulos corrientes.
- Tipos de iniciales
- Presencia de iluminación
- Anotaciones manuscritas de otra mano, llamadas de atención, notas de taller, signaturas antiguas, etc.
- Encuadernación

Posteriormente, y de acuerdo con lo que la escuela italiana define como *fortuna del manuscrito*, hemos realizado un recorrido por la historia de cada pieza desde su inclusión en el fondo complutense y, en los pocos casos en los que la documentación lo permite, nos hemos remontado a fechas anteriores. Con el mismo propósito de contextualizar la obra, hemos realizado una breve reseña del autor y de la obra que sirviera para conocer su trascendencia dentro del pensamiento cristiano y su posible plasmación en el arte.

En lo referente al estudio artístico nos hemos centrado especialmente en la iconografía aunque hayamos tratado, en ocasiones, aspectos estilísticos de la

[3] Para establecer la metodología nos parece indispensable la obra de Elisa Ruiz García *Introducción a la codicología.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, puesta al día del *Manual de Codicología* que publicó la misma autora en 1988.

ilustración. Para el análisis de la imagen hemos procurado tomar siempre como referencia el propio texto que se ilustra, ya que, si en el estudio iconográfico de otros soportes nos vemos limitados, en ocasiones, por el desconocimiento de los textos que sirvieron de inspiración a la representación plástica, en el caso de las miniaturas contamos con la guía que el propio libro nos ofrece.

Además, hemos recurrido a las obras exegéticas más importantes, desde los primeros textos patrísticos a las obras contemporáneas a la redacción de la obra o a la elaboración material del códice, sin olvidar las connotaciones que los diferentes símbolos adquieren en la tradición cristiana independientemente del soporte en el que aparecen. Cada manuscrito ha sido tratado de forma independiente aunque muchos conceptos aparezcan de forma reiterada. Es inevitable al estudiar la iconografía cristiana medieval ver aparecer una y otra vez alusiones a los mismos textos, autores y conceptos, pues estos constituyen la base del pensamiento y el dogma cristiano.

Como señalábamos en la introducción, consideramos que la correcta contextualización de las obras es parte esencial de cualquier estudio histórico. Por ello, hemos realizado al comienzo una breve revisión de la historia de la Universidad en sus primeros años de vida, así como de su primitiva biblioteca, atendiendo en especial a la documentación conservada y a las principales aproximaciones al tema que hasta la fecha se han hecho.

Dada la fecha en la que se gesta la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid y la cercanía de la invención de la imprenta no podíamos eludir tampoco la referencia a la relación entre manuscritos e impresos y la consideración de los primeros en el renacimiento. No existen demasiados acercamientos al tema y la documentación no es en absoluto abundante, pues su función no es la de describir sino la de dejar constancia de los procesos administrativos, aunque sí se pueden entresacar algunas conclusiones sobre el tema que nos atañe.

Para la forma de las referencias bibliográficas y las autoridades se han utilizado las directrices de la Biblioteca Nacional de España[4].

[4] http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi y http://www.bne.es/esp/servicios/manualautoridades.htm

# III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primitiva Universidad Complutense de Alcalá de Henares ha sido objeto de numerosos estudios desde diferentes puntos de vista, si bien la atención prestada a los fondos manuscritos en su conjunto es escasa.

La fuente indispensable para conocer el fondo librario complutense es, sin duda, el conjunto de los diferentes índices y catálogos de la Biblioteca que se fueron elaborando a lo largo de su historia. Se conservan nueve dedicados a manuscritos elaborados entre principios del siglo XVI y principios de XIX y, pese a lo somero de sus descripciones, aportan información esencial sobre la composición y avatares de la colección. Aunque alguno de ellos ha sido transcrito y se los menciona en diferentes obras dedicadas a la Biblioteca Complutense, no se ha acometido aún el estudio en profundidad de estos documentos que tan valiosa información pueden aportar sobre el fondo. En el presente trabajo dedicamos un capítulo a esta documentación, aunque sin ánimo de ser exhaustivos, y hemos consignado en todos los casos las referencias que los diferentes catálogos introducen sobre los manuscritos objeto del estudio.

Igualmente relevante es el documento conservado en la Biblioteca Nacional de España que contiene el *Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros* y que se halló entre una serie de papeles de José Amador de los Ríos. El documento fue localizado por Julián Martín Abad y, tanto él como Santiago Aguadé Nieto, han analizado algunos aspectos del mismo. Queda pendiente el estudio pormenorizado del texto y la comparación de lo ahí inventariado con los índices y el fondo conservado, que arrojaría sin duda importantes conclusiones sobre las procedencias y el proceso compositivo de la Biblioteca Ildefonsina.

Un caso excepcional es el de los libros que pasaron a manos de Cisneros desde la biblioteca de Isabel la Católica. Los trabajos de Elisa Ruiz, *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito,* y Manuel Sánchez Mariana, "Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la

Universidad Complutense", han logrado identificar una serie de obras de esta procedencia pero esto no sucede con otros antiguos poseedores de linaje menos egregio.

La obra más completa referida a los manuscritos existente hasta el momento es el *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central (procedentes de la antigua de Alcalá)* publicado por José de Villa-Amil y Castro en 1878. Pese a sus evidentes imprecisiones y a que hoy en día resulta obsoleto, es, sin duda, la descripción más detallada que del conjunto de manuscritos complutenses se ha hecho hasta la fecha.

Los códices iluminados fueron también parcialmente recogidos por Jesús Domínguez Bordona en su obra de 1933 *Manuscritos con pinturas*, si bien no todos los manuscritos con miniaturas fueron objeto de análisis y, además, las propias características del trabajo condicionaron que las descripciones fueran en extremo someras.

No existe a fecha de hoy un catálogo actualizado de manuscritos que evalúe de forma pormenorizada el estado actual de la colección tras las pérdidas de la Guerra Civil, ni corrija las imprecisiones que contienen los trabajos mencionados anteriormente.

El ejemplar complutense del *De laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, fue estudiado por Manuel Sánchez Mariana en su artículo de 2004 "Un códice carolingio en la Universidad Complutense: *De Laudibus Crucis* de Rábano Mauro", atendiendo sobre todo a elementos paleográficos y de procedencia del códice. Las peculiaridades de esta obra han provocado que fuera copiada sin apenas variaciones a lo largo del tiempo, manteniendo así un programa iconográfico prácticamente idéntico en todos los ejemplares conservados, por lo que los estudios generales sobre su composición y simbología son aplicables también al códice ildefonsino. En este sentido resultan esenciales las abundantes

investigaciones que Michel Perrin ha dedicado a la obra, así como la edición del texto que José Perona publicó en 1995 y los capítulos que en obras generales sobre poesía visual han consagrado al tema Rafael de Cozar o Victoria Pineda, entre otros.

Los códices griegos del fondo universitario fueron recogidos en diferentes catálogos como el Charles Graux y, más recientemente, en el de Gregorio de Andrés, y, del mismo modo, aparecen mencionadas en obras dedicadas a la Políglota Complutense, como la del padre Mariano Revilla Rico *La Políglota de Alcalá: estudio histórico-crítico*, publicada en 1917.

También aparecen mencionadas en esta última obra y en la *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España* de José María Eguren las diferentes Biblias latinas del fondo que se emplearon en los trabajos de edición de la Políglota. Las dos Biblias visigóticas, tremendamente dañada una y desaparecida la otra en la Guerra Civil de 1936-9, fueron estudiadas poco antes de su deterioro o pérdida por Remedios Miquélez y Pilar Martínez, la primera, y Mª Teresa Bermejo, la segunda, en sendos artículos que constituyen uno de los pocos testimonios de su importancia.

Estos códices figuran también recogidos por Millares Carlo en sus diferentes obras dedicadas a los manuscritos visigóticos hispánicos y se citan, atendiendo sobre todo a sus particularidades paleográficas, en la obra de Charles Upson *Collectanea Hispánica* y en la *Paleografía Hispánica* de Zacarías García Villada, así como en la *Historie de la Vulgata* de Samuel Berger. En concreto, la desaparecida Biblia 32 fue mencionada por Manuel Gómez Moreno en el apartado dedicado a los códices de su obra de 1919 *Iglesias Mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*.

Sin duda, los L*ibros del saber de astronomía* de Alfonso X el Sabio es la obra de la colección Complutense que más atención ha recibido. Existe una primera

edición facsímil de Manuel Rico y Sinobas realizada en la segunda mitad del XIX, así como otra más moderna publicada en 1999 con estudios de Ana Domínguez, Julio Samsó y Manuel Sánchez Mariana. Desde el punto de vista codicológico, la obra ha sido analizada por Anthony John Cárdenas y también se le ha prestado atención en la amplia bibliografía dedicada a la producción alfonsí. Existe, además, una tesis doctoral en curso centrada en los aspectos codicológicos y artísticos del códice.

El *Breviarium Historia Catholica* de Rodrigo Jiménez de Rada aparece con frecuencia mencionado en obras generales dedicadas a la labor historiográfica de su autor, o en bibliografías como la *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio, pero la atención otorgada en exclusiva a este texto no es extensa. Sin duda, a ello ha contribuido que la obra no se editara por vez primera hasta 1992, de mano de Juan Fernández Valverde, pues, pese a que el Cardenal Lorenzana acometió en el siglo XVIII la edición de las obras del arzobispo toledano, el *Breviarium* fue el gran ausente. Fernández Valverde se centra, como es lógico dado el propósito de su estudio, en los aspectos textuales del manuscrito y no en la iluminación, aunque los datos históricos que aporta sobre el ejemplar complutense son ciertamente interesantes. También resulta útil para la contextualización histórica del códice la excelente obra de Ramón Gonzálvez *Hombres y libros de Toledo*. El único estudio dedicado a las miniaturas que decoran el manuscrito es el artículo de Villa-Amil "El Arca de Noé: iluminación del códice de la Biblioteca del Noviciado que contiene el *Breviarium Hystorie Catholice* del arzobispo don Rodrigo Jimenez de Rada" de 1878, texto curioso aunque nada sistemático y poco acertado en el análisis.

El resto de los manuscritos que forman parte del presente estudio no han sido estudiados de forma individualizada hasta el momento y las referencias que encontramos en los diferentes catálogos mencionados son extremadamente breves.

Algo más amplia resulta la bibliografía dedicada a la fundación de la Universidad y a la formación de la primitiva Biblioteca Ildefonsina. En muchas de las obras que se ocupan de la historia de la Universidad Complutense, en especial de su primera etapa, se dedican algunos capítulos a la Biblioteca, si bien la atención prestada a estos aspectos no es exhaustiva en ninguno de los casos. Entre las existentes, destacan la obra de Antonio Alvar Ezquerra *La Universidad de Alcalá de Henares a principios del siglo XVI* o la *Historia de la Universidad Complutense de Madrid*, coordinada por María Cristina Gállego Rubio y Juan Antonio Méndez Aparicio, que aportan algunos datos de interés sobre la biblioteca universitaria.

En este campo resultan indispensables las obras de José García Oro, en especial el trabajo de 1999 *La Universidad de Alcalá de Henares en la etapa fundacional*, en la que el autor realiza un detallado recorrido por los procesos constitutivos de la institución, prestando especial atención a la formación de la Biblioteca y a las empresas editoriales del Cardenal Cisneros. El mismo autor, en colaboración con María José Portela Silva, ha dedicado otras obras a la relación de la Corona con la institución y a las vistas reales y ordinarias que, durante los siglos XVI y XVII, se hicieron a la Universidad Alcalaína y, en concreto, a su biblioteca.

Entre las obras más antiguas dedicadas a la Biblioteca Complutense se encuentran los artículos que Vicente de la Fuente publicó en el *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid* con el título "Formación y vicisitudes de la Biblioteca Complutense" en el año 1870, en los que el autor analiza la formación primitiva del fondo, atendiendo sobre todo a las materias y autores que los conformaban. Recientemente, la que fuera directora de la Biblioteca de la Universidad Complutense, Cecilia Fernández Fernández defendió su tesis doctoral titulada *La biblioteca de la Universidad Complutense, (1508-1836)* que se encuentra aún inédita.

Sobre los fondos históricos de la Universidad en su conjunto y las procedencias de los mismos, existen varios artículos de sus sucesivos directores Manuel Sánchez Mariana, Ana Santos Aramburo y Marta Torres Santo Domingo,

que aportan una visión general sobre el proceso de formación y la trascendencia del patrimonio bibliográfico Complutense. Entre ellos destacan "El fondo histórico de la Universidad Complutense de Madrid" de Manuel Sánchez Mariana, publicado en la obra de 1998 *El libro antiguo en las bibliotecas españolas,* y el artículo de Ana Santos y Marta Torres "La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense: Una primera aproximación a sus procedencias" que forma parte del tomo II de *La Memoria de los libros: Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América* publicado en el año 2004.

En cuanto a las obras que contienen los manuscritos, muchas de ellas han sido objeto de ediciones críticas en diferentes épocas, aunque de pocas existen traducciones. Es abundante la bibliografía sobre los grandes doctores de la Iglesia, como Gregorio Magno o Beda el venerable, pero no sucede lo mismo con el resto de los autores estudiados, en especial cuando la obra que recoge el manuscrito no es la más famosa de su producción.

En lo relativo al estudio iconográfico de las miniaturas no existe, como hemos señalado al comienzo, ninguna obra dedicada a estos manuscritos, a excepción del artículo de Villa-Amil sobre el *Breviarium Historia Catholica* de Jiménez de Rada o las obras generales centradas en la simbología de los *carmina figurata* de Rabano Mauro. Si para el contexto general de la iconografía cristiana antigua y medieval consideramos indispensable el *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de liturgie* de Fernand Cabrol y Henri Leclercq, así como obras más recientes como la completísima obra de Jean Chevalier, para los temas más concretos remitimos a la bibliografía citada

# IV. CONTEXTO HISTÓRICO

*En eso de los libros, esas obras nuevas, que son venidas, comprense todas.*

Carta de Fray Francisco Jiménez de Cisneros a su secretario Jorge de Baracaldo, 1507

## Fundación de la Universidad Complutense

La Universidad de Alcalá de Henares fue fundada en el tránsito del siglo XV al XVI por el Cardenal Arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Cisneros como parte esencial de su intento de reformar la vida espiritual y cultural de su diócesis y, por extensión, de todo el Reino de Castilla.

Esta iniciativa del cardenal no fue en absoluto el primer intento de establecer en Alcalá estudios superiores ya que el también arzobispo de Toledo, Gonzalo García Gudiel, obtuvo de Sancho IV en 1293 un privilegio para crear un Estudio de Escuelas Generales con los mismos privilegios que el de Valladolid[5], circunstancia que aprovechó Cisneros en su solicitud al papa Alejandro VI.

La empresa de Cisneros no se llevó a cabo por simple amor al conocimiento sino con la intención de que el mejor dominio de las ciencias eclesiásticas por parte de los religiosos redundase en la formación a largo plazo de los fieles. Al igual que el teólogo y obispo de Ávila Alonso Fernández de Madrigal, más conocido como el Tostado, Fray Francisco consideraba que la excesiva preponderancia del Derecho era la causa última de la crisis que experimentaba la Teología contemporánea y, por ello, diseñó una institución educativa en la que esta disciplina se enseñase de forma autónoma y crítica, evitando, además, que sus colegiales pudieran simultanearla con otros estudios[6].

Fue por esta razón que, en su solicitud al papa, el cardenal especificaba que sólo las disciplinas concernientes a la correcta formación del clero (Artes, Filosofía, Derecho Canónico y Teología) serían las que se impartirían en el nuevo centro y no el Derecho Civil, que podía apartar a los eclesiásticos de las materias relevantes

[5] Sobre éste y otros intentos anteriores a Cisneros como el del arzobispo Carrillo vid. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SÁINZ DE ZÚÑIGA, C. M.: *Historia de las universidades hispánicas: orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*. Vol. 1, Medievo y Renacimiento Universitario Madrid: C.S.I.C., 1957, p. 378 y ss. y *Guía de fondos de instituciones docentes*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Subdirección General de Archivos Estatales, 1999, p. 19.

[6] GARCÍA ORO, J.: *La Universidad de Alcalá de Henares en la etapa fundacional (1458-1578).* Santiago de Compostela: Independencia Editorial, 1992, p. 424.

y cuya enseñanza habría provocado, además, conflictos con el rector de Salamanca, quien había tratado de disuadir a Cisneros en la elección de Alcalá como sede a favor de Alba de Tormes[7].

Alejandro VI accede a la petición mediante una serie de bulas otorgadas en 1499 en las que se autorizaba la creación de un colegio de estudiantes y se concedían todos los privilegios que ya gozaban las universidades de Salamanca, Valladolid y el colegio de San Clemente de Bolonia[8]. Posteriormente, Cisneros obtendría la protección de la corona a través de los privilegios concedidos por la Reina Juana en 1512 y, en ese mismo año, la exención jurisdiccional canónica de los Arzobispos de Toledo, otorgada por Julio II[9].

Como señalábamos al inicio, la creación de la Universidad de Alcalá se engloba dentro de un proyecto más amplio de reforma espiritual que afectará a toda la Europa del tránsito al siglo XVI. Desde finales de la Edad Media encontramos en España, al igual que en otras naciones europeas, intentos de reforma de la Iglesia que atajasen los numerosos problemas que la institución presentaba y que, en muchos aspectos, constituyen un preludio de las profundas transformaciones que sacudirán la vida espiritual del siglo XVI.

Estos aires reformistas encontrarán en los Colegios Universitarios una excelente vía de renovación de los eclesiásticos que, desde el siglo XIV, abandonarán los claustros catedralicios y las viejas escuelas medievales en favor de la vida colegial. Con el propósito de formar una clase dirigente disciplinada y culta, el cardenal Gil Álvarez de Albornoz crea el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, tras haber conocido el Colegio de los Españoles de Bolonia; el mencionado colegio salmantino servirá de modelo a otros que se van estableciendo en España a lo largo del siglo XV, como los de Santa Cruz y San Gregorio de Valladolid o el de San Antonio de Portacoeli en Sigüenza. Todos estos

[7] ALVAR EZQUERRA, A.: *La Universidad de Alcalá de Henares a principios del siglo XVI*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996, p. 15.
[8] ALVAR EZQUERRA, A.: *Op. cit*, p. 16.
[9] AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SÁINZ DE ZÚÑIGA, C. M.: *Op. cit.*, 1957, p. 378

colegios se basan en unas constituciones que unen la seriedad de vida y de costumbres a un sentido religioso y una estructura casi monacal, de modo que, en palabras de Vicente de la Fuente, *cuando los canónigos regulares se dispersaban huyendo de la vida común, se llamaba en las universidades a los estudiantes a imitar su regla*[10].

El Colegio Mayor de San Ildefonso se comienza a construir en el año 1500 con traza de Pedro Gumiel, pero, el que Cisneros tuviera que hacerse cargo de la regencia, retrasó el inicio de las clases hasta 1508, año en que comienzan a impartirse estudios de Teología, Lógica, Filosofía y Lenguas bíblicas, aunque los colegios menores, dependientes de diversas órdenes religiosas y creados para favorecer a estudiantes pobres, completaban las enseñanzas que ofrecía el de San Ildefonso[11]. En 1510 el cardenal promulgó las Constituciones del Colegio Mayor y de la Universidad a las que se añadirían siete años más tarde las de los colegios menores. En estas primeras constituciones, conservadas en el Archivo Histórico Nacional[12], queda muy clara ya la importancia concedida por Cisneros a la biblioteca.

En opinión de Bataillon, la Universidad de Alcalá supuso la creación de un organismo completo de enseñanza eclesiástica y su existencia no fue un mero triunfo del humanismo sino que estuvo unida a la renovación de la enseñanza teológica española[13]. Cisneros en Alcalá, al igual que antes había hecho Francisco de Vitoria en Salamanca, estableció que la teología se enseñase de forma independiente y crítica, atendiendo a sus tres ramas (tomismo, escotismo y nominalismo) y huyendo de florilegios y compendios medievales para volver a la Sagrada Escritura y los Santos Padres. En Alcalá, esta valoración de las fuentes patrísticas y bíblicas, que se convertirá más tarde en uno de los puntos

[10] FUENTE, V. de la: *Historia eclesiástica de España.* Madrid: 1873, Tomo II. p. 444
[11] El Colegio Mayor se ocupaba de la gestión académica y de la administración de los bienes y de la justicia de toda la Universidad, ya que hasta la reforma de Pedro Diez de Rojas de 1777 no hay diferenciación clara entre los órganos escolástico y docente. Por esta razón resulta prácticamente imposible separar la documentación conservada de uno y otro organismo. Véase *Guía de fondos de instituciones docentes,* p. 26
[12] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Universidades, Libro 1085.
[13] BATAILLON, M.: *Erasmo y España.* México: Fundación de Cultura Económica, 1950, p. 12.

fundamentales del Concilio de Trento, se hace presente en la elección de las obras que habrían de constituir la Biblioteca Complutense y, sin duda, en proyectos de la envergadura de la Biblia Políglota Complutense.

## La Biblioteca Complutense en sus orígenes

La biblioteca universitaria renacentista es el fruto de un largo camino evolutivo que discurre a través de las bibliotecas monásticas y de los Estudios Generales bajomedievales carentes de biblioteca y donde los libros pertenecían a los profesores y a algunos escolares. Un paso esencial hacia la biblioteca universitaria del Renacimiento es el dado por Alfonso X el Sabio cuando en el siglo XIII establece en las *Partidas* la figura del Estacionario, que *ha menester que aya en todo estudio general para ser complido, que tenga en sus estaciones buenos libros e legibles e verdaderos de testo e de glosa, que los loguen a los escolares para fazer por ellos libros de nuevo o para enmendar los que tuvieren escritos*[14].

García Oro señala en su obra *La Universidad de Alcalá de Henares en su etapa fundacional* que el proyecto de la biblioteca debió nacer conjuntamente con la traza de la Universidad y que la adquisición de los libros pudo llevarse a cabo entre los años 1500 y 1510. Considera así mismo que la cantidad de libros que forman parte del lote fundacional puede hacer pensar en la adquisición de una biblioteca completa[15] aunque, en nuestra opinión, la documentación conservada habla más bien de la compra masiva de libros por parte del Cardenal.

La biblioteca estuvo ubicada en la planta noble del colegio con sus ventanas dando a la fachada principal. Por los datos que aporta la visita de Agustín del Hierro en 1653, se sabe que tuvo unos 200m² divididos en dos salas, según establece el primer índice de hacia 1512[16].

---

[14] *Partidas* 2, 31, 11 según la edición de Valladolid, 1587. Recogido en PESET, M.: "Libros y Universidades" en *Ex-libris universitatis: el patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas.* Madrid: Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas, 2001 p. 20

[15] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992, p. 357 y ss.

[16] FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: "La labor educadora de Cisneros y la primera biblioteca del renacimiento en España" En *Anales de documentación*, n.5, 2002, p. 85.

La sala principal contaba con diez plúteos (estantes), divididos en parte alta y baja, y en los que los libros se agrupaban por materias[17]. La superior alojaba unos cuarenta volúmenes pero en la inferior las cifras varían mucho. En la segunda sala se encontraban nueve estantes de un solo cuerpo, numerados los seis primeros, y además debieron existir atriles, como se desprende de ciertas alusiones a la ubicación de determinadas obras en los inventarios[18].

En palabras de Antonio Alvar *desde muy pronto, el Arzobispo había comprendido que la cabal educación de sus religiosos exigía la lectura continuada y el conocimiento profundo de los libros sagrados, en particular y de la obra de los Padres de la Iglesia. De ahí que, desde los mismos comienzos (…) se empeñase Cisneros (…) en la elaboración y edición de los libros*[19].

En este sentido resulta muy interesante el *Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros* conservado en la Biblioteca Nacional y que se halló entre una serie de papeles de José Amador de los Ríos[20]. El mencionado documento constituye una excelente fuente de información sobre ciertos pagos por libros que se realizaron en los años previos a la puesta en marcha de la universidad alcalaína, en concreto entre 1496 y 1509, aunque la foliación antigua conservada, que comienza en el folio XVIII, y la manera abrupta en la que se inicia la relación deja claro que nos hallamos ante un documento incompleto.

---

[17] Una aproximación a los contenidos de esta primera biblioteca se encuentra en FUENTE, V. de la: "Formación y vicisitudes de la Biblioteca Complutense". En *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid*, 12 (25 marzo 1870), pp. 717-724.

[18] *En los atriles que están arrimados a la pared començando desde la puerta (…) por la mano derecha ay los libros siguientes… Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar…* A.H.N. Universidades. Libro 920, f. 166r.

[19] ALVAR EZQUERRA, A.: *Op. cit*, p. 67.

[20] El documento fue localizado por Julián Martín Abad. Vid. *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", Fundación General de la Universidad de Alcalá, 1999, p. 196.
También Santiago Aguadé Nieto ha estudiado algunos aspectos del mismo en AGUADÉ NIETO, S.: "De la manuscritura a la imprenta: formación de la Biblioteca del Colegio de San Ildefonso". En *Civitas librorum = La ciudad de los libros: Alcalá de Henares 1502-2002*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2002, p. 55-80. En este y otros catálogos en los que hace referencia al documento se ha introducido una errata en la signatura del manuscrito. La correcta es Mss/20056/47.

Como afirma Santiago Aguadé, teniendo en cuenta que la primera piedra del colegio se pone en 1500 y que las Constituciones de 1510 legislan ya sobre la Biblioteca, queda claro que este documento marca el momento clave de la política adquisitiva del Cardenal con vistas a la formación del fondo librario[21].

La *Relación* se compone de varios grupos de asientos con una cronología propia y sin una lógica aparente. En las diferentes series se consignan libros comprados o recibidos por el mayordomo Carlos de Mendoza, el secretario Jorge de Baracaldo y los camareros Diego López de Ayala y Alfonso Fernández de Tendilla entre otros. Encontramos también la mención a libros presentados por Nebrija, Diego Colón o Pedro de Lerma, así como a una serie de entregas realizadas por el librero Melchor de Gorricio, editor de obras patrocinadas por Cisneros, a distintos personajes e instituciones.

Entre los centros de adquisición de las obras destaca Medina del Campo, seguida de Valladolid, Toledo y Salamanca, y ya a principios del XVI la propia Alcalá, sin olvidarnos de Bolonia, importante no tanto por la cantidad de obras traídas sino por ser un claro referente universitario[22].

De los setecientos diez asientos sólo en veintiocho casos se especifica que se trata de libros *de molde* y *de mano* en cincuenta y siete. Santiago Aguadé considera que este pequeño número de manuscritos indica que la formación de la biblioteca fue tan rápida debido a que la mayor parte del fondo lo constituían impresos[23]. Teniendo en cuenta que el fondo primitivo estaba formado por unos mil ciento cincuenta volúmenes y que el inventario de Villa-Amil cita ciento sesenta y nueve manuscritos en 1876 (fecha en la que probablemente algunos se habrían perdido) es indudable que, aunque los libros impresos fuesen mayoría, el número de manuscritos sería bastante más alto que el especificado en el *Rendimiento de cuentas*.

[21] AGUADÉ NIETO, S.: *Op. cit.*, p. 59
[22] Ibíd., p. 59 y ss.
[23] Ibíd., p. 70.

El estudio del manuscrito nos ha permitido localizar una alusión a la compra en 1503 por el mayordomo Carlos de Mendoza del *Beda super epistolas* (f XXIr), que se consigna habitualmente en los índices junto a los manuscritos 38 y 43, referido por última vez en el Inventario de Villa-Amil y que no se conserva en la actualidad, así como un *Comentaria epistolare* (f XXVv) comprado en Valladolid por el secretario Jorge de Baracaldo en 1508, quizá la *Glosa a las Epístolas de Pablo* que aquí tratamos.

Existe también cierta documentación epistolar de estos primeros años en la que queda constancia de la preocupación de Cisneros por el Colegio y sus libros. En una carta de 1507, el Cardenal ordena a su secretario Jorge de Baracaldo que pague doscientos ducados a un librero de Salamanca por una partida de libros[24]. También conservamos la carta que Mosén Paz envía a Cisneros en 1516 desde Mallorca en la que hace referencia al envío de "unos libritos de los que demanda"[25] o la que Crisóstomo Fernández remite al Cardenal en ese mismo año estando éste ausente de Alcalá. En ésta última se informa a Cisneros de ciertas obras en la librería de la iglesia que debe hacerse como la del colegio de San Ildefonso, pues los "gubiletes del mismo son muy buenos e caben muchos libros (...) porque conmo en la yglesia siempre residiran letrados syenpre será la libreria acreçentada de libros dellos"[26].

La vigésimo segunda disposición de las ya mencionadas Consituciones de 1510, *De libraria collegii,* destinada en exclusiva a la biblioteca, establece que los libros con los que convenientemente había dotado el fundador a la universidad se mantuvieran sujetos a una cadena a fin de que no pudieran ser extraídos, bajo pena de quedar privados los colegiales de quince días de ración la primera vez y expulsados la tercera y de incurrir en excomunión los extraños al colegio. Para que

[24] *En eso de los libros, esas obras nuevas, que son venidas, comprense todas*. En *Cartas de los secretarios del cardenal D. Fr. Francisco Jiménez de Cisneros durante su regencia en los años de 1516 y 1517*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Eusebio Aguado, 1875. Carta 260.
[25] PRIETO CANTERO, A.: "Documentos inéditos de la época del Cardenal Fray Francisco Jiménez de Cisneros (1516-1517), existentes en el Archivo General de Simancas" en *Anales Toledanos* VII, 1973, p. 31
[26] Ibíd., p. 55-56

la biblioteca pudiera ser utilizada con facilidad, se dispuso que se mantuviera abierta a determinadas horas y vigilada por un bedel encargado, así mismo, de abrir y cerrar la librería. La limpieza de la misma sería realizada una vez al mes por un colegial o capellán menor que habría de quitar el polvo a los libros y barrer el suelo.

También se establece la reproducción regular de los libros por copia manuscrita o impresión aunque, según García Oro, la primera modalidad debió de ser la más frecuente en los primeros años de la Universidad, como sugieren los frecuentes pagos realizados, entre otros, a Pedro Tazón, *escritor de libros,* en 1512[27].

La Constitución LXIII ordena que el visitador ordinario compruebe que la Librería se abre en los horarios establecidos y se limpia y guarda adecuadamente por los bedeles. Así mismo ha de requerir el inventario de los libros y si halla falta ha de ordenar la inmediata restitución y el castigo de los culpables[28].

Las visitas ordinarias realizadas en vida de Cisneros revelan que dicha disposición fue cumplida con regularidad y que la preocupación por la Biblioteca fue primordial en los primeros años de funcionamiento del Colegio. La transcripción de la visita ordinaria de Hernando de la Fuente, realizada en invierno de 1512, afirma:

> *Ansimismo el dicho Señor Doctor visito (…) la librería del dicho Collegio e todos los libros della, e hallo estar todo complido conforme al ynventario con ciertas çedulas de su Reverendisima Señoria, que mando dar çiertos libros a Diego Lopez de Stuniga para la impresion que se hace en los moldes*[29].

También la visita del mayordomo Carlos de Mendoza, realizada ese mismo año, detalla la de la librería e introduce de nuevo una interesante mención a las

[27] Ibíd., p. 358.
[28] FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: *Op. cit.*, p. 84.
[29] GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J.: *Visitas a la Universidad de Alcalá en vida del cardenal Cisneros*. Madrid: Cisneros, 1996, p. 66.

empresas editoriales de Cisneros pues el visitador *hallo todos los libros della estar complidos, con çiertas cedulas de su Señoria Reverendisima por las quales se sacaron algunos que fueron nescesarios para la obra que su Señoria Reverendisima haze*[30].

Las de Arias de la Plazuela en 1513 y Pedro de Lerma en el 14, insisten en la seguridad de la Biblioteca. Arias de la Plazuela manda *que se hagan unas puertas muy buenas con su çerradura para la libreria que esta a peligro como agora esta*[31] y al año siguiente Pedro de Lerma insiste en que *luego se pongan por obra haser unas puertas y muy buena çerradura para la librería*[32].

[30] Ibíd., p. 91.
[31] Ibíd, p. 154.
[32] Ibíd., p. 192.

## Los índices de la Biblioteca Ildefonsina

Varios son los índices e inventarios de la Biblioteca del Colegio de San Ildefonso que se conservan, los más antiguos en el Archivo Histórico Nacional y los cuatro restantes en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid[33]. El principal problema a la hora de examinarlos radica en que, frecuentemente, no se consigna si los libros que aparecen referidos son manuscritos o impresos y, además, la forma de aludir a la misma obra puede variar bastante de un listado a otro.

| | | |
|---|---|---|
| *Index omnium librorum bibliotece collegii Santi illefonsy oppidi Complutensis* | Ca. 1512 | AHN. Universidades. Libro 1090. F. 33 -54 |
| *Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso* | 1523 | AHN. Universidades. Libro 1091. |
| *Inventario del archivo, sacristía, librería y bienes inmuebles del Colegio de San Ildefonso, San Pedro y San Pablo* | 1526 | AHN. Universidades. Libro 1092. |
| *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería* | 1565 | AHN. Universidades. Libro 920. |
| *Libro de visitas de la Librería del Colegio de San Ildefonso* | 1582, 1591, 1592 y 1621 | AHN. Universidades. Libro 686 |
| *Indize alphabetico de los libros contenidos en esta librería del Collegio maior de sn. Ildephonso, Universidad de Alcala y claue para encontrar cualquier libro...* | 1720 | BUCM. Mss. 335 |
| *Indice alphabetico de los libros contenidos en esta Libreria del Collegio Mayor de S. Ildephonso Universidad de Alcala y clave para encontrar qualqier libro...* | P. 1720 | BUCM. Mss. 308 |
| *Index librorum manuscriptorum* | 1745 | BUCM. Mss. 307 |
| *Catálogo de los libros manuscritos de esta Biblioteca Complutense: suplemento al Catálogo de los impresos de la misma* | 1800 | BUCM. Mss. 336 |

[33] Ya que todos los códices objeto de este estudio forman parte de la colección del primitivo Colegio de San Ildefonso son sólo los inventarios de este colegio los que reseñamos aquí. Existen además otros inventarios dedicados exclusivamente a los impresos que tampoco recogemos en la presente relación.

El primer inventario conservado del Colegio Mayor de San Ildefonso es el *Index omnium librorum bibliotece collegii Santi illefonsy oppidi Complutensis*[34], de hacia 1512, que ocupa los folios 33 al 54 del *Libro becerro de los juros, censos, beneficios, préstamos, propiedades y posesiones de la universidad*[35]. La datación de este índice la estableció en 1870 Vicente de la Fuente[36] y desde entonces se ha considerado válida. Teniendo en cuenta que el principal acopio de libros se hace entre los años 1496 y 1509 como indica el *Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros* y que las Constituciones de 1510 legislan ya sobre la biblioteca nos inclinamos a pensar que probablemente la fecha de redacción sea algo anterior.

Este índice menciona más de mil volúmenes[37], número bastante elevado considerando lo breve de su historia, entre los que se encontraban nuestros manuscritos y otras joyas de la colección complutense como los *Libros del Saber de Astronomía* de Alfonso X el Sabio. Interesantes resultan además las diferentes anotaciones marginales referidas a obras entregadas al Cardenal a través de sus mayordomos o camareros para la impresión, como ponen luego de manifiesto los textos de las visitas ordinarias al Colegio que hemos mencionado anteriormente[38].

Los manuscritos objeto de este estudio aparecen consignados de la siguiente forma:

[F. 33r] In primo pluteo

*Generalis historia domini Roderici archiepiscopi toletani*

---

[34] Una transcripción de este texto se encuentra en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: *La biblioteca de la Universidad Complutense, (1508-1836)*. Tesis inédita de la U.C.M. 2001. Anexos.

[35] A.H.N. Universidades, Libro 1090.

[36] FUENTE, V. de la: *Op. cit.* 1870, p. 717-718

[37] Villa-Amil habla de 1150; Vicente de la Fuente menciona 1070. Vid. VILLA-AMIL Y CASTRO, José: "El Arca de Noé: iluminación del códice de la Biblioteca del Noviciado que contiene el Breviarium Hystorie Catholice del arzobispo don Rodrigo Jimenez de Rada" en *Museo Español de Antigüedades*, t. IX, 1878, pp. 588-589 y FUENTE, V. de la: *Op. cit.*, 1870, p. 718. Cecilia Fernández señala que a los 1070 volúmenes se añaden después tres más y 65 volúmenes en árabe, lo que daría un total de 1138. Vid. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: *Op. cit.*, 2001.

[38] Es frecuente encontrar en los márgenes de éste y otros índices frases del tipo *Diose al camarero de su Señoría Reverendísima por una nómina*.

[F. 34v] In secundo pluteo

*Epistole pauli cum glosa interlineari*

[F. 36r] In tercio pluteo

*Beda super cantica*

[F. 37v] In quarto pluteo

*Coronica de roderici archiepiscopi toletani*

[F. 39v] In quinto pluteo

*Rabanus de Sacratisime crux laudibus*

De las dos únicas obras de Rodrigo Jiménez de Rada que aparecen consignadas en este índice, parece claro que la *Coronica* se está refiriendo al *De rebus Hispaniae*, pues es frecuente encontrarlo así en las fuentes antiguas. La referencia a la *Generalis historia* nos plantea, sin embargo, mayores dudas. Hemos considerado que tal vez está entrada pudiera ser una alusión a la *Historia de España* del arzobispo pero, dado que en el fondo Complutense sólo se conserva un manuscrito con esta obra datado en el siglo XVII y que no existen tampoco menciones a otro ejemplar manuscrito o impreso, parece factible que este índice se esté refiriendo al *Breviarium Historiae Catholicae* que en índices posteriores se designa como *Historia Catolica*[39] y que además aparece en este índice consignado junto a la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor con la que se halla fuertemente emparentada[40].

Entre 1518 y 1519 la biblioteca fue organizada e inventariada por el maestro Francisco de la Fuente y el bedel Aparicio, quienes recibieron por su labor tres ducados[41]. Es probable que su trabajo se reflejase en el índice de 1523, el *Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso*[42]. Tanto este último inventario como el

[39] Vicente de la Fuente pone el *Breviarum* en manos de Cisneros como uno de los primeros códices que lega a la biblioteca, aunque desconoce cómo llega a su poder. Véase FUENTE, V. de la: *Elogio del arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada y juicio crítico de sus escritos históricos: Discurso leído en... la Real Academia de la Historia el día 29 de junio de 1862*. Madrid: Imp. José Rodríguez, 1862, p.77.

[40] Al respecto véase p. 336-339 del estudio del *Breviarium Historia Catholica*.

[41] A.H.N.. Universidades, Libro 813, f. 92r-v. Recogido en GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, p. 360

[42] A.H.N.. Universidades, Libro 1091.

realizado en 1526[43] son muy someros en sus descripciones y se limitan a dar el título y la localización de las obras en la biblioteca.

Los manuscritos aparecen consignados de forma muy similar en ambos inventarios; reseñamos el de 1523:

[F. 6v] In primo pluteo
*Epistole pauli cum glosa interlinearia*
In eodem pluteo in parte inferiori
*Historia archiepiscopi Roderici de Rebus yspanie*
[F. 7r] In secundo pluteo in parte supiori
*Beda super cantica*
[F. 7v] In tercio pluteo in parte superioris
*Rabanus De laudibus crucis*

Por su parte, el *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería...* de 1565[44] aporta ya alguna información sobre los formatos y encuadernaciones de las obras. Es frecuente encontrar consignado *de pergamino y de mano* al referirse a los manuscritos aunque estas anotaciones no se hacen en el cien por ciento de los casos.
En él encontramos las siguientes referencias a los manuscritos:

[F. 162r] [En el segundo pluteo en la primera facie] En la parte inferior de esta facie estan los libros
3[en el margen] *Beda sup Cantica de pergamino y de mano en tablas blancas enyesadas con tachones*
[F. 162v] En la segunda facie de este otro pluteo [tercero] en la parte superior
*Rabanus de Laude Sancte crucis de mano en tablas blancas y tachones*.
[F. 165r] En el septimo pluteo en la primera facie superior

[43] A.H.N.. Universidades, Libro 1092.
[44] A.H.N.. Universidades, Libro 920.

*Epistolae Pauli cum glossa interlineary en tablas bayas*
[F. 166 r y v] En los atriles que estan arrimados a la pared començando desde la puerta. Por la mano derecha ay los libros siguientes
*Generalis historia Roderici Archiepi Toletani de pergamino en tablas negras*

Estos tres últimos índices, los de 1523, 26 y 65, nos plantean una serie de interrogantes. En primer lugar destaca el hecho de que en los dos primeros se consigna sólo el *De rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada pero no el *Breviarium historiae catholicae,* mientras que en el de 1565 sucede al revés. Este hecho parece coincidir con la afirmación que hace Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Vetus,* publicada por primera vez en 1672, de que en esas fechas el manuscrito del *Breviarium* lo tenía el jurista Juan Lucas Cortés (1624-1701), dueño de una nutrida biblioteca[45]. A la vista de los inventarios de los siglos XVI y XVII, que sólo mencionan una obra del arzobispo, parece factible que este dato sea verídico aunque resulta difícil determinar cómo abandonó el manuscrito el Colegio y en qué circunstancias volvió a formar parte de su biblioteca, ya que el inventario de 1745 menciona de nuevo la obra *Roderici Toletani Archipiscopi…Historia catholica* y como tal aparece también en el de 1800.

En el margen de la entrada correspondiente a *Beda sup. Evangelia* del *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar…* encontramos lo que parece ser el número 3, quizá como alusión a los volúmenes que componen la obra. Sobre este dato volveremos más adelante.

El Libro 686 de Universidades del AHN conserva varios inventarios parciales realizados a expensas de los visitadores Francisco de Bobadilla y el Doctor González. Se realizaron en los años 1582, 1591, 1592 y 1621. y en su mayor parte dan cuenta de expurgos y restituciones de ciertas obras al fondo librario.

[45] ANTONIO, N.: *Biblioteca hispana antigua: o de los escritores españoles que brillaron desde Augusto hasta el año de Cristo de MD*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 49 y ss.

Entre 1611 y 1615 tiene lugar la reforma de Diego Hernando de Alarcón continuada a su muerte por el Licenciado Pedro de Tapia[46]. La situación de la biblioteca en 1614, según se desprende de los datos de esta reforma, era lamentable:

*"Iten, que atento que a muchos años que no se compran libros, y la librería está falta dellos, en especial de los que de nuevo se han impresso, mandamos, que por ahora, se compren hasta trescientos ducados de libros, y que el Rector y el claustro pleno, declare los que se han de comprar"*[47].

La evaluación del fondo bibliográfico en esta ocasión tuvo que ser exhaustiva, pues es frecuente encontrar en los manuscritos, normalmente en el recto de la primera hoja o en verso la última, la anotación manuscrita "Visto año de 1614". Queda pendiente la incógnita de si esta revisión produjo o no un índice que no hemos conservado.

En la Biblioteca Histórica de la U.C.M. se conserva el *Indice alphabetico de los libros contenidos en esta Libre[ria] del Colleg[io] Mayor d[e] S. Ildeph[on]s[o] Universidad de Alcala y clave p[ar]a encontrar q[ua]lq[ie]r libro...* (Mss. 308) que tradicionalmente se ha fechado entre el XVII y el XVIII. Este inventario es ya una relación de las obras dispuesta por orden alfabético (normalmente de autor aunque a veces también por título) y no sólo un reflejo de la ubicación de las mismas en la biblioteca como hasta ahora.

En un primer momento, y debido tanto a la encuadernación renacentista original que conserva el índice como a las mencionadas anotaciones manuscritas con fecha de 1614 que aparecen en varios de los manuscritos del fondo

[46] Existe edición impresa de la mencionada visita: *La vltima reformacion que por mandado del Rey... se ha hecho en la Vniuersidad de Alcala de Henares, siendo reformador y visitador... do[n] Diego Herna[n]do de Alarco[n], del Consejo del Rey... a quien se cometio la execucio[n] de la dicha reformacio[n] y cumplimiento de la visita.* [Compluti: s.n., ca. 1615?]

[47] Recogido en GIL GARCÍA, A.: La *Universidad de Alcalá de Henares en el siglo XVII, según los datos de sus visitas y reformas*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, 2003, p. 530

complutense, nos inclinamos a pensar que probablemente fuera ésta la fecha de su redacción.

Emilio Fernández considera que este índice sería en realidad la copia en limpio del Mss. 335, fechado en 1720, pues incorpora ya las obras que el otro presentaba añadidas con posterioridad a su redacción original[48]. Tras la comparación de ambos documentos y la localización de ciertas anotaciones que evidencian lo señalado[49] consideramos que esta teoría es acertada, lo que retrasaría la fecha del documento a después de 1720.

En 1720, Baltasar F. de Quiñones redacta el *Indize alphabetico de los libros contenidos en esta librería del Collegio maior de sn. Ildephonso, Universidad de Alcala y claue para encontrar cualquier libro...* (Mss. 335). La diferencia fundamental entre estos dos inventarios y los anteriores es que no aparece consignado el manuscrito que contiene la glosa a las Epístolas de San Pablo y, aunque sí se mencionan varios comentarios a las epístolas, todos ellos quedan descartados por fechas[50].

También estos dos últimos índices mencionan un comentario de Beda a San Lucas en tres volúmenes y no hacen referencia a las otras dos obras de Beda anteriormente citadas. Las menciones por separado a las tres obras que encontramos en los inventarios anteriores y posteriores, así como la referencia a la compra del *Comentario a las epístolas de Pablo* en el *Rendimiento de cuentas de gastos*

---

[48] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: "Universidad de Alcalá" en GÁLLEGO RUBIO, C. y MÉNDEZ APARICIO, J. A. (Coord.): *Historia de la Universidad Complutense de Madrid.* Madrid: U.C.M., 2007 p. 32.

[49] En el f. 10r del Mss. 308, y debajo de la entrada *Ambrosius Catherinus Disp. Contra Luterum,* aparece la anotación *Lo llama en la C por su apellido*. Al comprobar el Mss. 335 encontramos que la obra efectivamente aparece consignada en la letra C y no en la letra A. Existen otros muchos ejemplos similares que marcan la relación entre las dos obras.

[50] El manuscrito puede fecharse a mediados del siglo XII. En este índice se mencionan comentarios de Sasbou (probablemente Adam Sasbout) y Franciscum Titelmani, franciscanos holandés y alemán respectivamente que vivieron en la primera mitad del XVI. También el que aparece como *Guille auddus in epistolas D. Pauli* queda fuera de fecha, ya que Claude Guilliaud nace en 1493. El consignado como *Caietanus in epistolas Pauli* hace referencia probablemente a la obra de Tomasso de Vio, conocido como Cardinal Caetano, que vivió en el tránsito del siglo XV al XVI. Además, todas estas obras aparecen consignadas en el *Index Universae bibliothecae Collegio Complutense* de 1742 que hace por primera vez una relación de los impresos separada de la de los manuscritos por lo que claramente se trataba de obras *de molde*.

*efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros...,* nos plantea la duda de si realmente el comentario a San Lucas era una obra en tres volúmenes, como parecen indicar los índices de 1556 a 1720, o si es en realidad una errata del bibliotecario que examinase la colección o del que redactara el inventario que asumió las tres obras diferenciadas como parte integrante del comentario a Lucas[51].

El primer catálogo independiente de manuscritos es el *Index librorum manuscriptorum* elaborado en 1745 por el colegial Felipe F. Vallejo, que luego sería arzobispo de Santiago[52], y copiado por Antonio de la Cruz. Este índice es una cuidada relación de los manuscritos existentes, más semejante a los catálogos que se harán en siglos posteriores que a los listados realizados hasta la fecha. Al final del manuscrito encontramos una nota del copista y una adición autógrafa posterior de Vicente de la Fuente (1817-1879). Las firmas de estos dos personajes aparecen con frecuencia en las primeras hojas de los manuscritos poniendo de manifiesto diversas revisiones del fondo complutense, coincidiendo con la elaboración de los inventarios.

Este índice de 1745 supone un gran avance en la descripción de los manuscritos pues, además de establecer la extensión de los códices, el tipo de letra y la datación aproximada de los mismos, especifica con mayor detalle el contenido de los mismos. Así pues, encontramos por primera vez una mención a que junto al comentario al *Cantar de los Cantares* de Beda aparece también en el mismo códice el de San Gregorio Magno.

---

[51] Aunque en estos casos no existe mención a si se trata de libros manuscritos, el cotejo del fondo conservado con el índice de 1512 y los inventarios posteriores, en especial los de XVIII que ya distinguen entre impresos y manuscritos, no deja lugar a dudas, ya que no existen en el fondo obras impresas del autor irlandés que pudieran haber sido editadas en fecha suficientemente temprana como para formar parte de la dotación fundacional. La consulta de catálogos colectivos tales como CCPB, COPAC, ICCU y los de las principales Bibliotecas Nacionales europeas y americanas no revelan ninguna edición conocida del Comentario de Beda al *Evangelio de Lucas* anterior a la de Josse Bade y Jean Petit en 1521.

[52] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Los códices del Colegio Mayor de San Ildefonso" *De libros y Bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel.* Universidad de Sevilla, 1995, p. 361.

El *Catálogo de los libros manuscritos de esta Biblioteca Complutense: suplemento al Catálogo de los impresos de la misma* (Ms. 336) redactado en Alcalá de Henares en 1800 por Zacarías de Luque y Francisco León de Aparicio es, al igual que el anterior, bastante detallado en su descripción de las obras aunque, como indica Manuel Sánchez Mariana, no siempre acertado en sus descripciones[53]. En la hoja 68r encontramos una anotación de mano diferente a la del copista en la que se afirma que los volúmenes anotados en este índice son ciento ochenta y cuatro.

José de Villa-Amil y Castro elabora por primera vez, a finales del siglo XIX, un catálogo sistemático de manuscritos de la Universidad Central[54] en el que realiza una breve aproximación a los primeros inventarios de libros de los que se tiene constancia y una descripción pormenorizada de 169 códices (quince menos que en 1800) que divide en hebreos, griegos, latinos y castellanos, traduciendo en muchas ocasiones casi literalmente las anotaciones de los índices de 1745 y 1800[55]. Completa la obra un índice de autores, compiladores, anotadores y traductores. La numeración establecida en esta relación se mantiene actualmente en las signaturas topográficas que identifican a los manuscritos.

Domínguez Bordona, en su obra de 1933 *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España,* dedica un capítulo a algunos de los códices iluminados de la Universidad Central entre los que se encuentran mencionados todos los que forman parte del presente estudio.

La Guerra Civil de 1936-39 supuso uno de los mayores desastres del fondo librario Complutense, aunque la extraordinaria labor de los bibliotecarios y la colaboración de algunos combatientes, en su mayoría maestros, permitió que

[53] Ibíd., p. 362.
[54] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central (procedentes de la antigua de Alcalá).* Universidad de Madrid, 1878.
[55] El catálogo de 1800 conserva a lápiz una serie de números en el margen de cada una de las obras que coinciden con la numeración que establece Villa-Amil. Habida cuenta de las similitudes que existen entre las dos obras, es factible que las anotaciones fueran realizadas en este índice durante la elaboración del Catálogo de Villa-Amil.

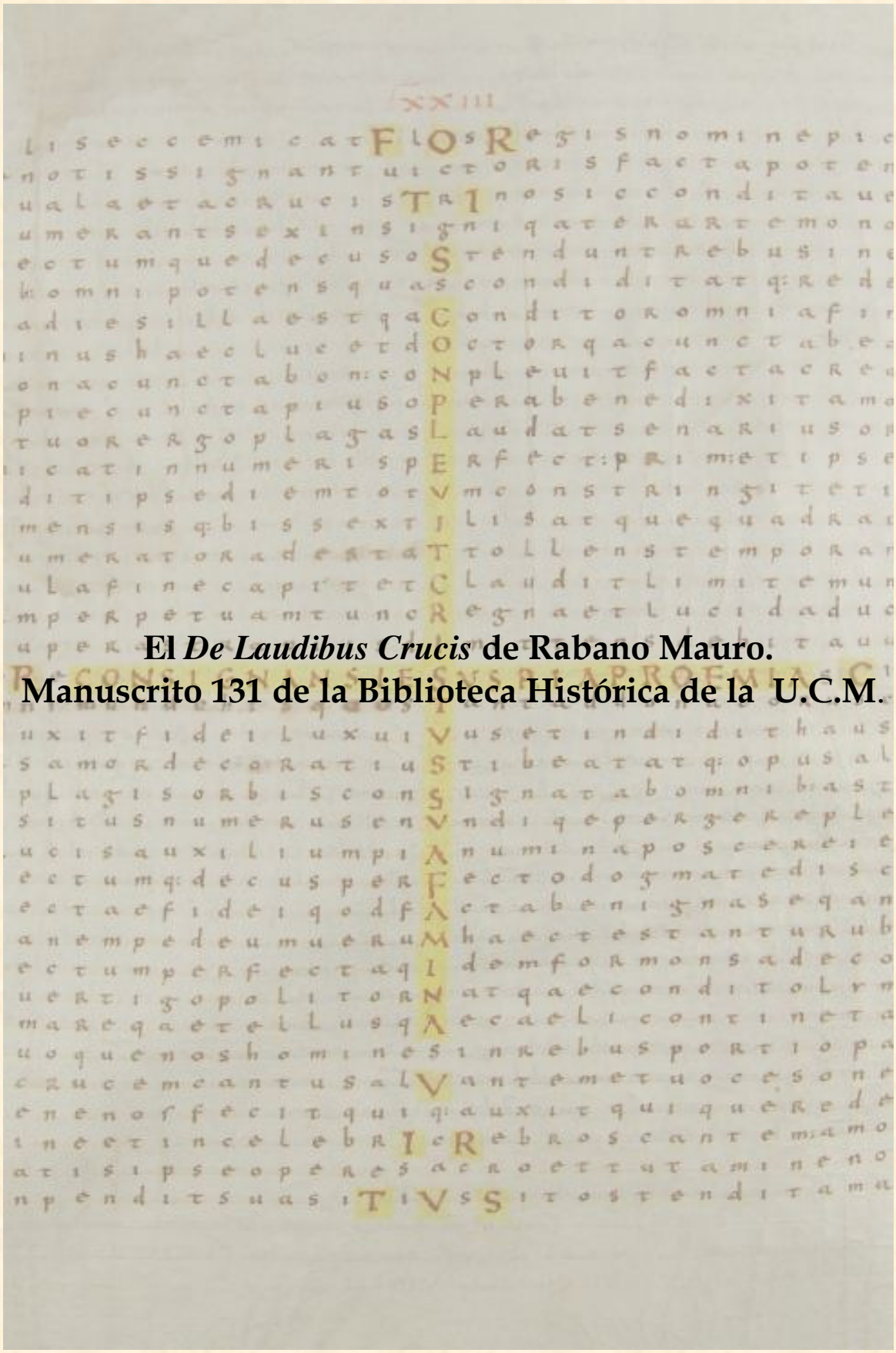
muchas obras fueran rescatadas del frente universitario. En la *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha*[56], documento redactado en 1937 y cuyo original se conserva en el archivo de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, se consignan los códices que fueron traídos durante la Guerra Civil desde la Ciudad Universitaria, adonde previamente habían sido llevados para protegerlos de las revueltas estudiantiles, ante el riesgo de bombardeos[57]. La relación se da siguiendo la numeración que establece Villa-Amil en su catálogo y, de los cuatro códices que analizamos en detalle en el presente estudio, el único que no pudo ser rescatado en estos tres viajes es el *Breviarium* de Rodrigo Jiménez de Rada, hecho que explica, sin duda, el daño sufrido por el manuscrito y su estado actual.

No existe a fecha de hoy un catálogo de manuscritos que determine cuáles son las obras conservadas y su estado con posterioridad a la Guerra Civil, aunque nos consta que es un proyecto prioritario para la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

[56] Archivo de la Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección (1937-1950). Gestión de Lasso de la Vega. Caja 1. Documento nº 11.

[57] Al respecto véase el emocionante estudio de Marta Torres Santo Domingo "Libros que salvan vidas, libros que son salvados: la Biblioteca universitaria en la Batalla de Madrid" en *Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005. p. 261-285.

# V. ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS



**El *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro.**
**Manuscrito 131 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.**

*Pero tú regulaste todo con medida, número y peso*

Libro de la Sabiduría 11,20

**El *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro. Mss. 131 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.**

Ficha Bibliográfica

**Autor:** Rabanus Maurus, Arzobispo de Maguncia 784?-856
**Título:** *De Laudibus Crucis*
**Fecha:** Siglo IX
**Medidas:** 254 x 331 mm.
**Extensión:** [3] h. + 70 + [1] h.
**Olim**: 117-Z-29
BH MSS 131/ Villa-Amil 131/ Domínguez Bordona 1179

## 1. Estudio codicológico

El *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro es el manuscrito más antiguo de los pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad Complutense y formó parte de la dotación fundacional del Cardenal Cisneros, como demuestra su inclusión en el *Index omnium librorum bibliotece collegii Santi Illefonsy oppidi Complutensis* de hacia 1512[58].

Como han demostrado recientemente en sendos estudios Elisa Ruiz García y Manuel Sánchez Mariana, el códice había pertenecido previamente a Isabel la Católica y fue vendido al Cardenal Cisneros por Fernando a la muerte de la Reina[59].

Es el más antiguo de los dos únicos ejemplares manuscritos conservados en España[60] de una obra de gran trascendencia en la Edad Media europea, seguido por el códice del tránsito al siglo XI custodiado en la Biblioteca Nacional y traído a España en el siglo XVII por el Duque de Uceda.

[58] A.H.N.. Libro 1090, fol. 39v.
[59] RUIZ GARCÍA, E.: *Los libros de Isabel la Católica: Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 147.
SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense". *Pecia Complutense*. Nº 3 Junio, 2005. [Edición digital] [consulta 15-6-2005] [http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num3/index03.htm]
[60] Recientemente se nos ha informado de que existe otro ejemplar manuscrito en el Real Colegio Español de Bolonia que jurídicamente se considera territorio español. Dicha institución sólo permite el paso, salvo contadísimas excepciones, a los varones.

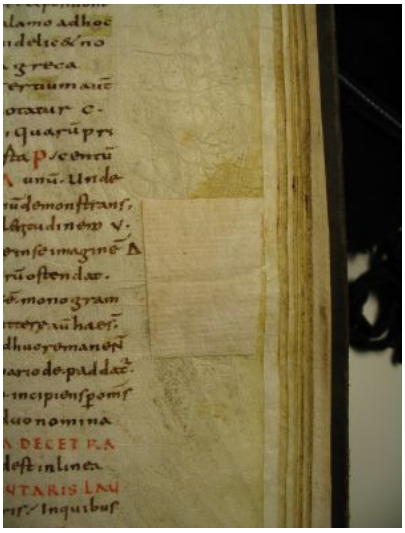


**Fig. 1. Orificio del folio 29 reparado con papel**

Se trata de un códice manuscrito sobre pergamino bien preparado. En algunas zonas el tono es muy amarillento, sobre todo en el lado del pelo, y se aprecia una considerable disminución del grosor de algunos folios de la zona central. Las hojas son flexibles y, salvo por un orificio reparado con papel en el folio 29 (Fig. 1) y algunas trazas del raspado de la piel, el estado de conservación es bueno. El manuscrito cumple la *Regla de Gregory*[61].

Las medidas actuales son de 254 x 344 mm aunque hay evidencias de que este tamaño se debe a que el manuscrito ha sido refilado en encuadernaciones posteriores (Fig. 2).

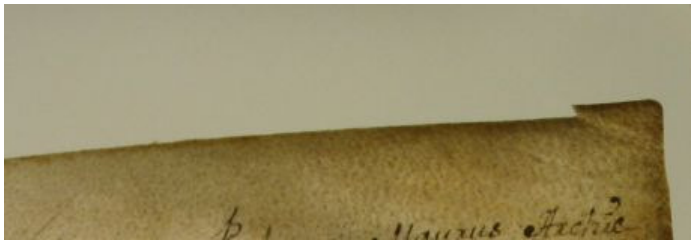


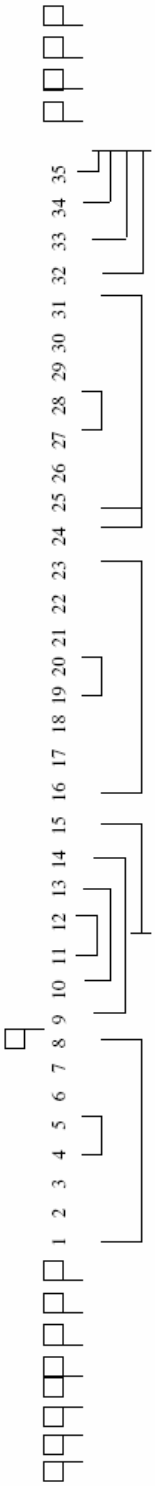
**Fig. 2. Detalle del folio 1 en el que se aprecia el refilado de las hojas**

Los cuadernos que conservamos completos son todos cuaterniones[62] (Fig. 3) y estarían numerados en la parte inferior del verso de la última hoja con números romanos. Se pueden observar los restos de esta indicación en los cuadernos tres y cuatro (Fig. 4).

[61] Para mantener la homogeneidad visual de las páginas, los cuadernos se construyen de modo que el verso de la hoja y el recto de la siguiente muestren el mismo lado, carne o pelo, y por tanto un color y aspecto lo más similar posible.

[62] Manuel Sánchez Mariana en su estudio "Un códice carolingio en la Universidad Complutense: *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro". *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez).* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, Tomo III, p. 254, considera que el primer cuaderno podría ser un quinión o senión dependiendo de si el códice tenía los preliminares completos e ilustrados.

**Fig. 3. Esquema de los cuadernos**[63]




[63] Modelo de representación gráfica de los cuadernos expuesto, entre otros, en RUIZ GARCÍA, E.: *Op. cit.*, 1992, p. 169 y ss.

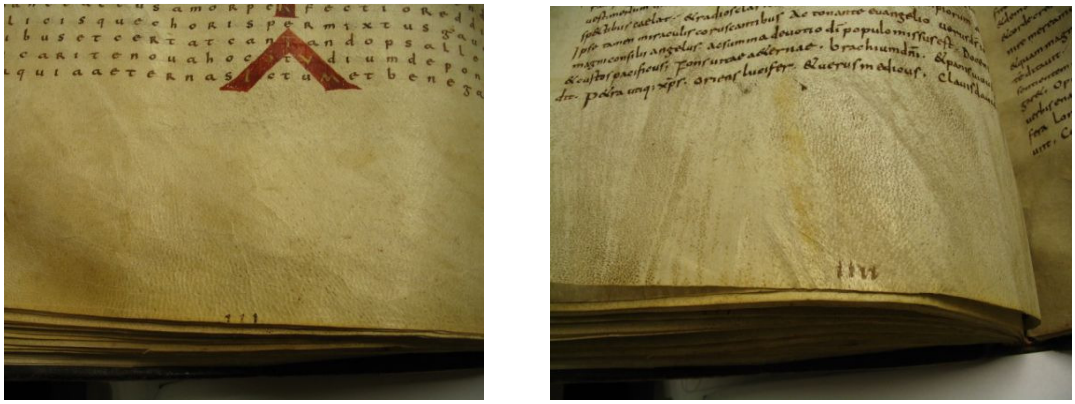


**Fig. 4. Numeración de los cuadernos III y IV**

Se ha perdido el primer cuaderno completo, la primera hoja del tercero, que contendría la explicación a la figura XIV y la figura XV, y la segunda mitad del sexto. Han sido substraídos, por tanto, casi todos los poemas de carácter claramente figurativo, como el que nos mostraría a Ludovico Pío con la cruz en el prólogo o las imágenes del Cordero con el Tetramorfos y Cristo con los brazos abiertos, entre otras.

El segundo cuaderno comienza por el lado de la carne, por lo que es de suponer que el primero también lo haría, y el códice empezaría, así, al modo latino. Existen, además de las guardas, varias hojas de respeto al principio y al final en papel verjurado con filigrana añadidas en encuadernaciones realizadas a posteriori.

La organización de la página es bastante variable y difiere entre el primer y el segundo libro. A grandes rasgos, encontramos un pautado en forma de cuadrícula de aproximadamente 6 mm de lado para los *carmina figurata*; las líneas horizontales de dicha cuadrícula constituyen la unidad de pautado para la parte del comentario.

El diseño aproximado de una página del primer libro es el que se muestra a continuación (Fig. 5) aunque, en ocasiones, la necesidad de encajar mayor cantidad

de texto hace que el módulo de escritura varíe y que se salga de la caja de escritura. El número de renglones de los poemas oscila entre treinta y cinco y cuarenta y dos líneas y el texto del comentario puede superar este número; por otra parte las líneas verticales de la cuadrícula crean entre 35 y 37 columnas. Todo esto nos hace pensar que el diseño de cada una de las páginas se realizó por separado teniendo en cuenta el texto y el *carmen* que iba a alojar. Según el método de J. Lemaire[64] el esquema de una página estándar sería 4 + 220 + 30 x 29 + 249 + 53.

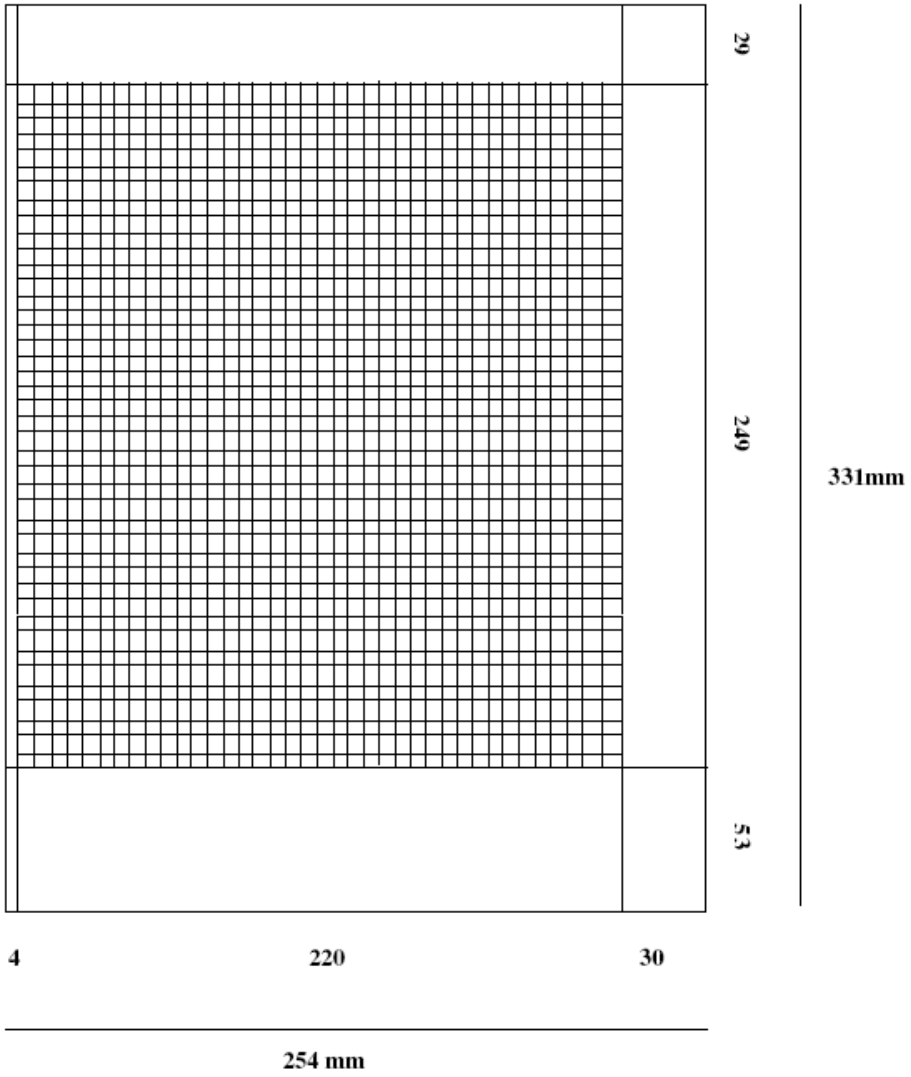



**Fig. 5. Diseño y medidas de la página del primer libro**

[64] LEMAIRE, J.: *Introduction a la Codicologie*. Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain; Institut d'Études Médiévales, 1989, pp. 118-120

El segundo libro presenta un diseño bastante estable que se reproduce a continuación (Fig. 6). El texto aparece a línea tirada y organizado en treinta y un renglones de texto. La unidad de pautado es de 7 mm. Según el método de J. Lemaire[65] el esquema de la página del segundo libro sería 9 + 189 + 9 + 46 x 39 + 216 + 76.

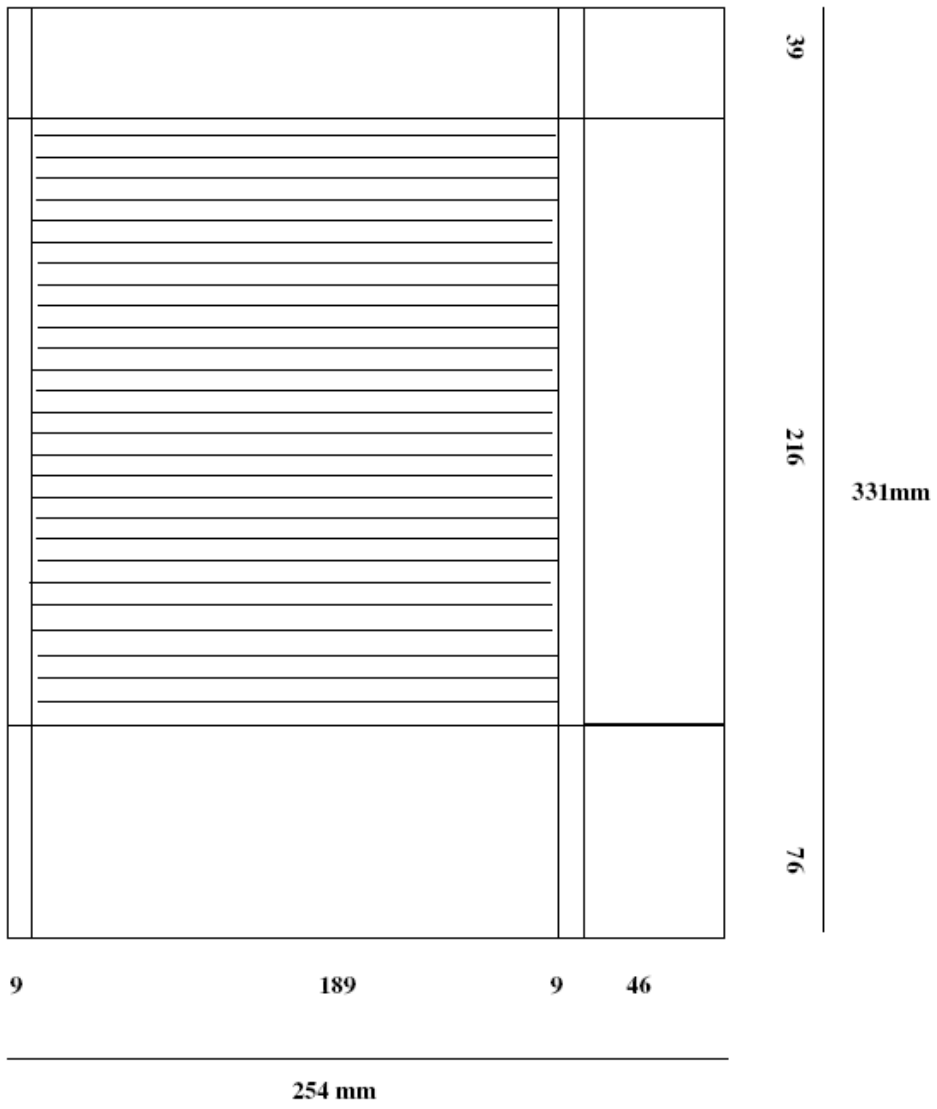



**Fig. 6. Diseño y medidas de la página del segundo libro**

[65] Ídem.

El pautado está realizado a punta seca, es poco perceptible en la mayor parte de los folios y la marca de presión se observa en todos las hojas por el lado de la carne. Como ya hemos mencionado, es presumible que, en el primer libro, cada hoja haya sido diseñada por separado según las exigencias del texto que ha de contener.

Presenta punteado muy sutil con orificios redondeados en el borde más externo de la hoja (aunque en muchas de ellas ha sido cercenado en reencuadernaciones) y también enmarcando arriba y abajo el cuadrado de letras, aunque es difícilmente perceptible porque las letras suelen trazarse encima.

La obra que recoge este manuscrito es *In honorem Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, tal y como aparece en el *explicit* de los manuscritos conservados completos, aunque tradicionalmente se conoce como *De laudibus Sanctae Crucis* pues así se le denomina desde la edición de J. Wimpfelin de 1503 hasta la *Patrología Latina* de Migne en 1852[66].

Como ya hemos señalado, la obra se encuentra incompleta por el comienzo y por el final. El texto conservado comienza en el folio 1r con la explicación a la figura VI: "*Quantos ergo et quales fructus lignum Sanctae crucis germine suo proferat*". En el recto del folio 22 encontramos el final del primer libro de la obra: "*Explicit Deo iuvante opus Magnentii Hrabani Mauri in honorem sanctae crucis conditum*."

En el verso de ese mismo folio aparece un documento del siglo XII relativo a la Zecha, una fraternidad espiritual de la ciudad de Salzburgo, copiado aprovechando que la página se encontraría en blanco[67].

[66] PERRIN, M.: "La Composition De L'In Honorem Sanctae Crucis de Raban Maur: Possibilités Et Limites De L'explication De La Structure De L'oeuvre" en *Revue Des Études Latines*, nº 73. Paris: 1995, p. 199.
[67] Una transcripción de este documento se encuentra en SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice carolingio…", 2004, p. 259.

En el recto del folio 23 comienza el segundo libro de la obra: *"Incipit praefatio libri secundi: Mos apud veteres fuit ut gemino stilo…"* y en el verso del folio 35 encontramos el final del texto conservado: *"Omnia namque te glorificant et benedicunt quae in imis et quae in supernis sunt"*. Comparándolo con las ediciones impresas, el texto restante sólo llenaría una cara más del siguiente folio por lo que las siguientes estarían en blanco[68].

La escritura empleada en el códice es minúscula carolina para el texto de los poemas y del comentario, y la capital para los textos insertos en las ilustraciones y su correspondiente transcripción en los comentarios de los dos libros. La escritura parece toda de la misma mano aunque, por exigencias de espacio, el módulo se ha ido variando en las diferentes partes de la obra.

En general la escritura es muy clara y regular y se aprecia un gran esmero en todo el manuscrito, sin apenas correcciones ni tachaduras. Las letras aparecen independizadas pero existen frecuentes enlaces y abreviaturas, sobre todo de los *nomina sacra* y de palabras de uso común. Los enlaces más habituales son los dígrafos et, ct, rt y st (con la s alta).

El uso de elementos arcaizantes como la a abierta (no muy frecuente), la N capital al comienzo de alguna palabra y la g con la curva inferior siempre abierta parecen indicar una cercanía al primer periodo de la escritura carolina.

El manuscrito presenta muy pocas anotaciones marginales. Son destacables varias llamadas de atención en forma de manos y otras anotaciones bastante más modernas que parecen corresponderse con la época de la encuadernación (Fig. 7). Presenta foliación moderna a lápiz.

[68] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *B. Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini Archiepiscopi opera omnia.* Turnholti: Brepols, 1966-1977, vol. 1.

**Fig. 7. Detalle de escrituras marginales. Llamadas de atención en forma de manos**

En cuanto a las iniciales, las primarias ocupan cuatro renglones, las secundarias dos y las terciarias sólo uno (Fig. 8). Encontramos ejemplos de primarias iluminadas con motivos vegetales muy sencillos en rojo y verde. Las secundarias están realizadas en rojo, mientras que las terciarias se han hecho unas en rojo y otras en negro. La transcripción de frases del poema en el comentario aparece en letras mayúsculas realizadas en un tono rojizo que vira del granate al naranja. El cuerpo del texto se ha copiado en tinta amarronada.

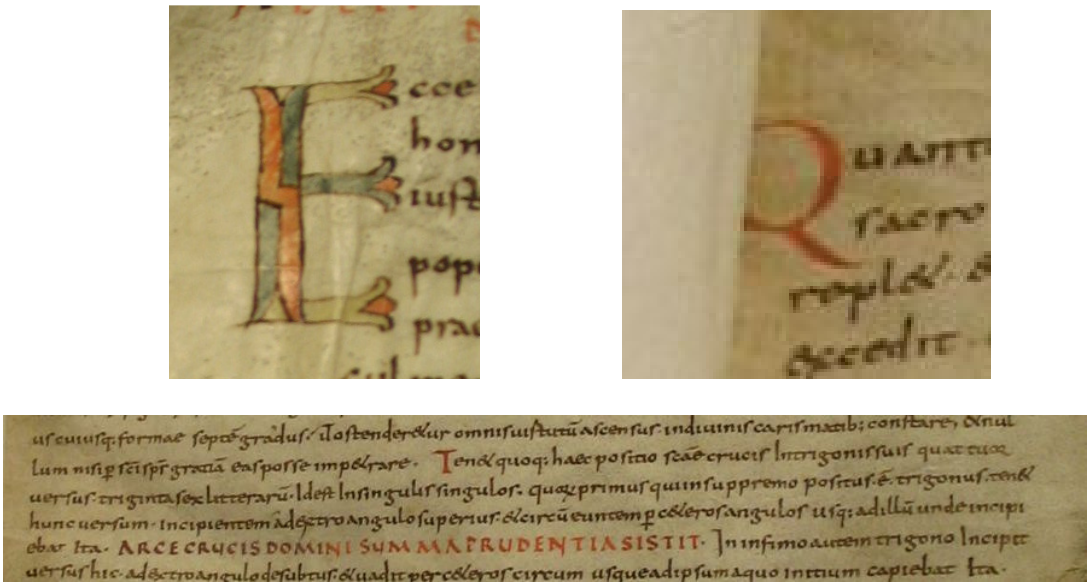


**Fig. 8. Iniciales primarias decoradas, primarias en rojo, secundarias y terciarias y transcripción del texto del poema en el comentario**

El *Inventario de libros pertenecientes a la Reina Isabel la Católica que estaban en el Alcázar de Ségobia á cargo de Rodrigo de Tordesillas, vecino y regidor de dicha ciudad en el año de 1503*[69] nos aporta cierta información sobre su encuadernación original cuando dice que tenía unas "coberturas de cuero colorado con unas cerraduras de latón".

La encuadernación actual está realizada en tapas de cartón y piel de pasta española con super libros dorado cisneriano en ambas tapas, en una interpretación heráldica del siglo XVII[70] (Fig. 9). Presenta lomo curvo con cinco nervios y entrenervios decorados mediante paletas y hierros sueltos dorados con motivos vegetales. En el segundo entrenervio encontramos un tejuelo de piel granate con bordura de dos nervios dorados que enmarcan el texto "RHABAN. DE LAUDIB. CRUCIS". En el tercer entrenervio aparece una letra M dorada y rodeada de estrellas[71]. Los cortes se muestran sin colorear y las cabezadas son manuales, de hilo rojo y amarillo. Además de las guardas, existen varias hojas de respeto al principio en papel verjurado blanco con filigrana que muestra un medallón con las iniciales HR del que salen cuatro racimos dispuestos en forma de cruz[72].

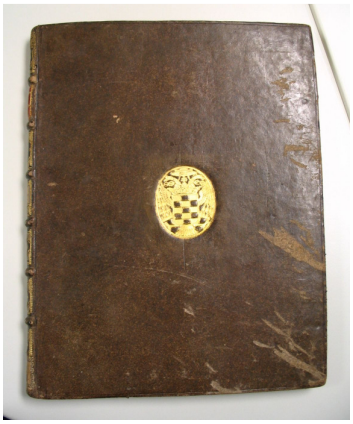


**Fig. 9. Super libros con el escudo cardenalicio**

[69] Archivo General de Simancas (A.G.S.), Patronato Real, leg. 30-6, ff. 64-72v.La transcripción de este documento se halla en HUESO ROLLAND, F. (Ed. lit.): *Exposición de encuadernaciones españolas, siglos XII al XIX: catálogo general ilustrado.* Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934, p. 144. Una transcripción más reciente se encuentra en RUIZ, E.: *Op. cit*, 2004, p. 289 y ss.

[70] Al respecto, véase CARPALLO BAUTISTA, A. [et. al.]: *Encuadernaciones en la Biblioteca Complutense*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. p. 87.

[71] Esta misma letra aparece en el lomo de otros muchos manuscritos lo que nos hace pensar que probablemente señalase que se trataba de un libro *de mano*.

[72] El que muchos de los manuscritos de la Biblioteca Histórica presenten el mismo tipo de encuadernación nos hace pensar en una reencuadernación general de ejemplares deteriorados que se pudiera llevar a cabo coincidiendo con algún inventario. En este sentido, es necesario tener en cuenta la referencia que da Villa-Amil en su estudio del *Breviarum Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada sobre que en el último tercio del siglo XVIII *la formación de los índices fue acompañada de una encuadernación uniforme de un gran número de volúmenes* como se menciona en el prólogo latino del de los manuscritos por lo que la reencuadernación bien podría datar de este momento aunque siguiese modelos heráldicos más antiguos. Vid VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: "El Arca…", 1878, pp. 587-623.

Aunque, como ya se ha señalado, el manuscrito no presenta demasiadas anotaciones marginales sí conserva algunas signaturas antiguas y otras anotaciones que reflejamos a continuación:

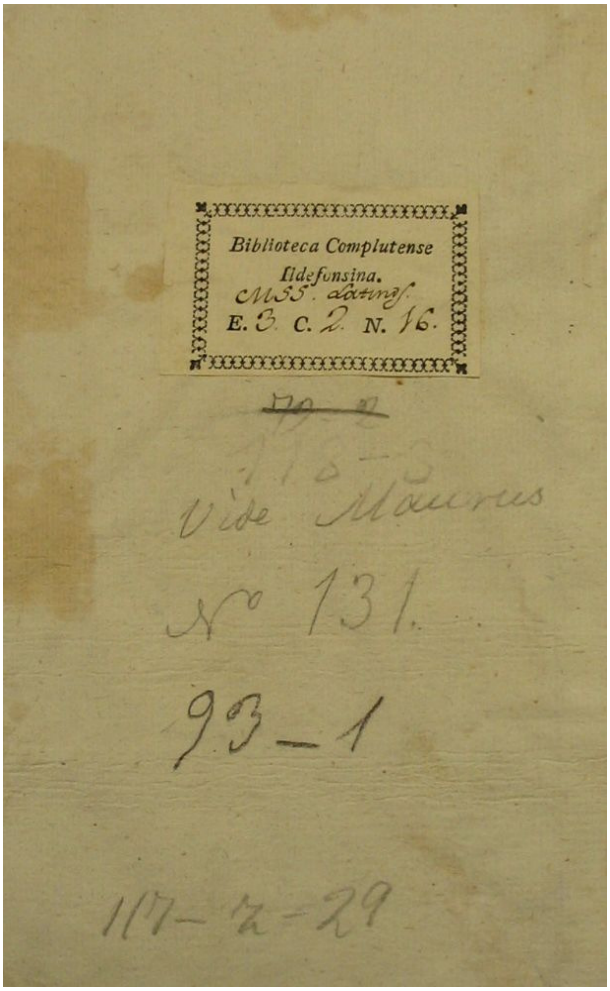



**Fig. 10. Guarda delantera**

*Biblioteca Complutense Ildefonsina*

*MSS. Latinos*

*E.3 C.2. N.16*

*72-2(tachado)*

*118-3 (borrado)*

*Vide Maurus*

*Nº 131*

*93-1*

*117-Z-29*

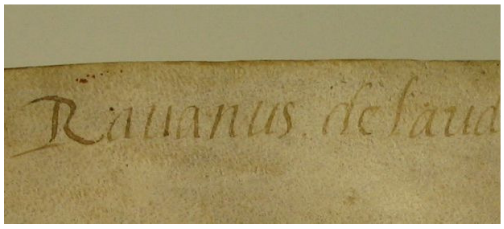


**Fig. 11. Folio 1R. Margen superior**

*Rauanus de laudibus + Visto (?)*

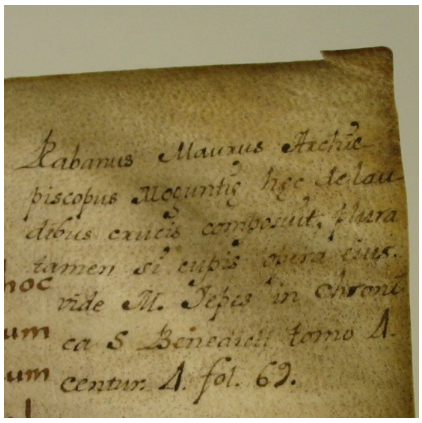


**Fig. 12. Folio 1R. Esquina superior derecha**

*Rabanus Maurus Archiepiscopus Maguntiae haec de laudibus crucis composuit plura tamen si cupis opera eius vide M. Yepes in chronica S. Benedicti tomo 1. centur. 1. fol 69.*

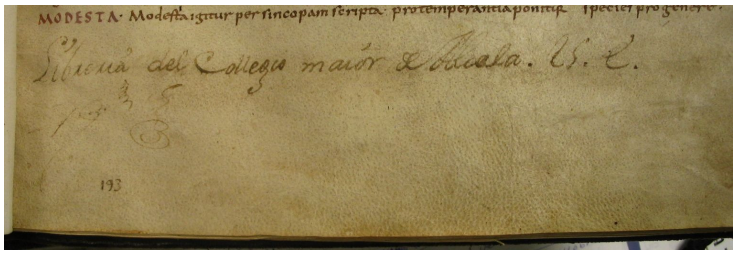


**Fig. 13. Folio 1r. Margen inferior:**

*Librería del Collegio maior de Alcala. 25. e.*

*193*

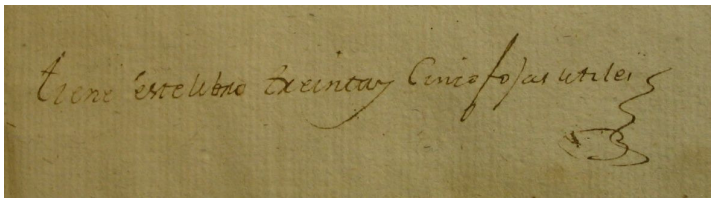


**Fig. 14. Guarda posterior:** *tiene este libro treinta y cinco fojas utiles*

## 1.1. Fortuna del manuscrito

Como ya se ha señalado, el *De Laudibus Crucis* de Rabano Mauro es el manuscrito más antiguo de los que conforman la colección de la Universidad Complutense y pertenece al grupo con el que Cisneros dotó a la primitiva biblioteca; el códice había pertenecido previamente a Isabel la Católica y fue vendido al Cardenal Cisneros por Fernando a la muerte de la Reina[73].

Aunque no conserva ninguna indicación sobre el copista, el *scriptorium* donde se realizó o sobre poseedores antiguos del mismo, existen elementos paleográficos y documentales que nos permiten realizar una contextualización aproximada del ejemplar complutense. Como explicábamos al referirnos a la escritura, el códice parece pertenecer al primer periodo de la escritura carolina, debido a la presencia en la sede monástica de Salzburgo de copistas franceses procedentes de Saint Denis y Saint Amand en el tránsito del siglo VIII al IX, que habrían sido llamados por el obispo Arno para constituir la biblioteca[74].

Por otra parte, la inserción en el folio 22 de un documento del siglo XII relativo a la *Zecha*, fraternidad espiritual de la ciudad de Salzburgo, parece indicar que el manuscrito se encontraba allí en esa fecha y, según Sánchez Mariana, resulta muy probable que estuviera en el mismo lugar desde el siglo IX y que hubiera sido copiado allí mismo[75].

El ya mencionado inventario de los libros de la Reina depositados en el Alcázar de Segovia, de 1503, lo describe como "Otro libro de pliego entero, de mano, en pergamino, de latín, que es de las *Alabanças de la Cruz*, las coberturas de cuero colorado, las cerraduras de latón"[76]. En 1504, tras la muerte de la reina Isabel, parte de su patrimonio librario pasará a la institución complutense pues

[73] Véase nota 58.
[74] Al respecto, véase SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice carolingio…", 2004, pp. 255 y 256.
[75] Íbid., p. 258.
[76] A.G.S., Patronato Real, legajo 30-6, fol. 67.

Fernando, siguiendo las disposiciones testamentarias de la Reina, hará uso de sus posesiones para pagar las deudas contraídas. Mediante una cédula de 13 de Octubre de 1505, Fernando el Católico ordena a Rodrigo de Tordesillas, tesorero del Alcázar de Segovia, que haga entrega al cardenal Cisneros de varios libros del fondo de la Reina por ser duplicados. La realidad es que dichos libros eran, en verdad, obras notables por su rareza y entre ellas que se encontraba nuestro códice, descrito como "Un libro *De laudibus Crucis*, escrito en pargamino"[77].

Una vez que pasa a formar parte de la Biblioteca Complutense aparece mencionado en todos los índices e inventarios de manuscritos que se llevan a cabo, a diferencia de otros ejemplares de la colección que aparecen intermitentemente en los listados. Como ya hemos señalado, aparece consignado en el inventario más antiguo conservado, el de ca. 1512, como "de Sacratisime crux laudibus" [78]. El *Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso* de 1523[79] le sitúa en la parte superior del tercer plúteo, dónde aún permanecía en 1526, como señala el *Inventario* de este año[80].

El *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería*[81] de 1565 lo describe como "de mano en tablas blancas y tachones".

El *Indize alphabetico de los libros contenidos en esta librería del Collegio maior de sn. Ildephonso* de 1720[82] y su copia en limpio[83] mencionan "Rabanus in genesim et de laudibus 2t". Esta entrada alude, sin duda, a la obra de Rábano Mauro que aquí estudiamos y también al *Comentario al Pentateuco*, manuscrito actualmente conservado con la signatura BH MSS 36, que comienza efectivamente por el Génesis.

---

[77] SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. cit*., 2005.
[78] A.H.N. Universidades. Libro 1090, fol. 39v
[79] A.H.N. Universidades. Libro 1091, fol. 7v
[80] A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 23r
[81] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 162v.
[82] Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (B.U.C.M.), BH Mss 335, fol. 60v.
[83] B.U.C.M. BH Mss. 308, fol. 116r.

El *Index librorum manuscriptorum*[84], realizado por Felipe F. Vallejo en 1745 y copiado por Antonio de la Cruz, menciona ambas obras por separado y relaciona el *De laudibus Crucis* con las dos Biblias visigóticas, comparación que sólo es correcta en lo referente a las fechas. Una anotación marginal del XVIII constata que el códice ya había sido mutilado por entonces.

Villa-Amil, basándose en el índice de 1800[85], dice de él que contiene numerosos laberintos y que carece de fin. Además, señala que es un códice escrito en 35 hojas de pergamino, de 326 por 247 milímetros, con letra de transición de la gótica[86] a la francesa, epígrafes y figuras de colores y que debe datar del siglo XI o XII aunque, en una nota al pie, recuerda que en los índices de la Biblioteca se le considera como compañero de los manuscritos 31 y 32, dos Biblias del siglo IX, la segunda de ellas perdida en la Guerra Civil[87].

Por su parte Domínguez Bordona lo fecha también en lo siglos XI o XII y señala que presenta figuras de colores[88].

[84] B.U.C.M. BH Mss. 307, fol. 41v
[85] B.U.C.M. BH MSS 336, fol. 51r
[86] Villa-Amil utiliza normalmente el término *gótica* para referirse a la escritura visigótica o carolina, a la que a veces denomina también redonda. Cuando alude a lo que hoy se conoce como escritura gótica emplea el término *escritura cuadrada* o *francesa*.
[87] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878. p. 50 y nota.
[88] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1933, Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 495.

## 2. Rabano Mauro y el *De Laudibus Sanctae Crucis.*

### 2.1 Autor y entorno cultural

El *De Laudibus Sanctae Crucis* fue redactado en el año 815 para el recién coronado emperador Luis el Piadoso e impreso por primera vez en Pfortzheim en 1503.

La *Alabanza a la Santa Cruz* se concibe en un entorno muy concreto: el del Renacimiento Carolingio, empresa política y cultural llevada a cabo por Carlomagno y su grupo de colaboradores en todos los ámbitos de la vida del siglo IX en Centroeuropa y cuyos frutos no tendrán parangón hasta otros *renacimientos* como el *Trecento*[89].

Carlomagno había conquistado un extenso territorio que ocupaba parte de lo que había sido el Imperio Romano de Occidente y que constituía el germen del futuro Sacro Imperio Romano Germánico. Pese a ser un hombre con una gran formación militar y un excelente estratega, carecía de cualquier formación humanística aunque era consciente de la importancia que la ciencia y la cultura tenían para el correcto funcionamiento del territorio. Por ello encarga a una serie de personajes de la talla de Alcuino de York, Eginardo y Pablo de Pisa una reforma del ámbito cultural de su reino.

Este grupo de sabios observa que el latín se está fragmentando en lo que luego serán las diferentes lenguas romances y que además no existe una escritura común a todo el territorio, lo que dificulta enormemente las comunicaciones entre una zona y otra del territorio. Para poner solución a este problema se implanta la escritura carolina, se impulsa de nuevo la lengua latina y, además, todo el saber de la antigüedad se considera digno de ser conservado para lo que se emprende una

[89] Aunque existen numerosas obras de referencia sobre Carlomagno y su entorno, la biografía del monarca realizada por Eginardo sigue resultando indispensable. EGINARDO: *Vida de Carlomagno*. Madrid: Gredos, 1999.

extensísima labor de copia de manuscritos gracias a la cual conservamos actualmente numerosas obras del mundo clásico.

El autor de la obra es el monje benedictino Rabano Mauro (779-856), uno de los pensadores más importantes de la Europa Central durante la Alta Edad Media que fue llamado *primus praeceptor Germanie* por su labor cultural en estas tierras. Discípulo de Alcuino de York, Rabano Mauro llegó a ser abad del monasterio de Fulda y obispo de Maguncia y sus obras tuvieron enorme trascendencia en toda Europa durante la Edad Media. Colaboró activamente en la formación del clero y trabajó por la conversión de los pueblos paganos fronterizos con un enorme carácter práctico que también se plasma en sus obras.

Destaca sobre todas el *De Clericorum Institutione* (c. 819), obra de cabecera de futuros sacerdotes y predicadores, así como *De Universo* (entre 842-847) intento de adaptar las *Etimologias* de san Isidoro al pensamiento germánico.

El *De Laudibus Sanctae Crucis*, aunque de menor calidad teológica y literaria que otros ejemplos de su producción, es una obra inspirada y compleja que funde un detallado conocimiento de los textos bíblicos con un devoto canto a las grandezas del Creador y al sacrificio de Jesucristo. Además, algunos historiadores como R. Hinks consideran que la devoción al tema de la cruz que se observa en el arte carolingio del 850 en adelante se debe en gran parte a la influencia de esta obra[90].

La búsqueda de la sabiduría y el cientifismo reinante van a impregnar todos los ámbitos del conocimiento y afectará también a la defensa del dogma cristiano frente a las amenazas de las múltiples herejías coetáneas.

[90] HINKS, R.: *Carolingian Art*. University of Michigan Press, 1992, pp. 121-122

**2.2 El contenido de la obra.**

La obra se compone de dos libros, el primero formado por 28 poemas gráficos o *carmina figurata* con su explicación en las páginas siguientes, y un segundo libro añadido por su autor para clarificar el complejo contenido del primero y que constituye una transcripción en prosa de los veintiocho poemas[91]. Además de estos dos libros, la obra cuenta con un prólogo en el que se incluyen otros dos poemas, uno con la figura del emperador Ludovico Pío al que se dedica la obra y otra con una serie de letras destacadas que forman el texto *Magnentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit*.

El origen de este género que Rafael de Cózar define como *visualidad literaria*[92] se encuentra en los textos sagrados hebreos[93], desde donde pudo pasar a la literatura griega, sobre todo durante el periodo alejandrino.

Calímaco y Teócrito en el siglo III a. C, Dionisio de Halicarnaso durante el reinado de Augusto o san Gregorio Nacianceno (S. IV) utilizan caligramas, laberintos y todo tipo de juegos fonéticos y formales en su producción literaria.

Sin embargo, los verdaderos precedentes de Rabano Mauro y su *De laudibus Sanctae Crucis* son Publio Optancio Porfirio, poeta al servicio de Constantino el Grande, y sobre todo Venancio Fortunato, obispo de Poitiers y principal creador de laberintos del siglo VI. La renovación del género llevada a cabo por este último, y que llega hasta la época de Alcuino, debió sin duda influir en la elección de este tipo de poema[94], aunque Rabano Mauro otorga a su obra una trascendencia que supera los ejemplos anteriores.

---

[91] Michel Perrin señala que este segundo libro en prosa es una traducción *ad sensum* del contenido de los poemas para guiar al lector, sin cuya comprensión la obra carecería de propósito. Véase PERRIN, M. "A propos des 'cruces' du *'De laudibus sancti crucis'* de Raban Maur." En *De Tertulien aux mozarabes. Tome II: Antiquite tardive et Christianisme ancien*. Paris: Institut des Etudes Agustiniennes: 1992, p. 219.

[92] CÓZAR, R. De: *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. El Carro de la Nieve. Sevilla, 1991. Edición digital consultada el 02-02-2005 [En línea][Consulta: 02-02-2005] [http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm]

[93] Es bien sabido que Rabano Mauro peregrinó a Palestina antes de su ordenación y que tanto él como su maestro Alcuino fueron excelentes hebraístas. Al respecto, véase CÓZAR, R. De: *Op. cit.,* cap. 6.2

[94] PERRIN, M.: *Op. cit,* 1995, p. 199.

Casi unánimemente se considera que existió una primera versión del texto corregida por el propio autor antes de mediados del siglo IX, que es la que vemos en la mayoría de los ejemplos, salvo en el códice Reginense 124 que incorpora sobre la versión primitiva las correcciones posteriores. El ejemplar complutense recoge ya las innovaciones de la versión corregida por ser probablemente una copia de otro de la zona Maguncia-Fulda que ya las incorporaba[95].

Los poemas se clasifican como tetrágonos pentacrósticos, es decir poemas cuadrados en los que "los versos están colocados de tal forma que pueden ser leídos de izquierda a derecha, de arriba a abajo, e incluso a veces en diagonales, bien por letras, sílabas o palabras"[96]. Además, a la lectura lineal de los poemas se suma el significado del texto destacado en las imágenes y la carga simbólica de éstas.

Por otra parte, en el prólogo de la obra, el autor nos señala que utiliza ciertas abreviaturas y sinalefas que el lector debe ser capaz de desarrollar si quiere comprender el significado de los poemas. Así, nos encontramos palabras con una ortografía peculiar o con los casos alterados sin otra finalidad que la de ajustarse a las necesidades de la composición gráfica[97]. Si bien el ojo moderno encuentra en estas alteraciones una dificultad añadida para la comprensión de la obra, es de suponer que el lector medieval, acostumbrado a la lengua latina y a la temática religiosa, realizaría una lectura suficientemente fluida de la obra y en caso contrario contaría con ese segundo libro añadido para facilitar la comprensión de la obra.

Todos los *carmina figurata* que componen el códice tienen como elemento unificador la cruz, objeto de las alabanzas y símbolo que da coherencia temática y formal a la obra. Sólo una de las ilustraciones, la figura XXII, no utiliza este símbolo pero consideramos que constituye una excepción formal intencionada ya que alude precisamente a los dos símbolos más utilizados por los cristianos con

[95] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice carolingio…", 2004. *p.* 258.
[96] COZAR, R.: *Op. cit.,* cap. 10.7
[97] PERRIN, M.: *Op. cit.,* 1995, p. 199.

anterioridad a la generalización de la cruz como emblema del Salvador en el siglo V.

## 3. La Cruz: significado e iconografía

El símbolo de la cruz es uno de los más ancestrales y complejos que existen. A ello hay que sumar la extensa carga simbólica que el cristianismo le ha otorgado a lo largo de los siglos.

Originalmente, la cruz se interpretó como un cruce de energías y de planos, una intersección de opuestos como cielo y tierra o tiempo y espacio. Al igual que el cuadrado, participa del simbolismo del número cuatro, por lo que también representa los cuatro puntos cardinales.

Si se inscribe en un círculo, se convierte en el término medio entre el cuadrado y el círculo, como también lo es el octógono, y en símbolo del equilibrio entre actividad y pasividad del ser humano perfecto. Cuando la cruz aparece con esta forma, sus brazos asemejan los radios de la rueda, por lo que puede ser entendida como símbolo solar, tal y como sucede entre los pueblos asiáticos y germanos[98]. En la tradición hebrea la cruz aparece muchas veces como símbolo de los ritos de iniciación primitivos[99].

En los primeros siglos del cristianismo la cruz no fue empleada como símbolo religioso ni identificativo por las connotaciones que esta forma de ejecución implicaba, ya que sólo se aplicaba a los estratos más bajos de la sociedad; los primeros seguidores cristianos, de formación y mentalidad hebrea, no podían identificar al Mesías, vencedor por definición, con esta forma de suplicio. No fue hasta principios del siglo IV, cuando el emperador Constantino eliminó esta forma de martirio por deferencia a la muerte de Cristo, que el símbolo de la cruz empezó a remplazar a otros más empleados como el Crismón o el pez.

---

[98] *Símbolos*. Rioduero. Madrid 1978, pp. 70-71

[99] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder 2003, p. 366.

Una vez aceptada como símbolo, el cristianismo ha enriquecido espectacularmente la representación y trascendencia de la cruz, mucho más allá de su significado originario.

Según Cirlot, la cruz es una inversión del árbol de la vida paradisíaco y ambos se constituyen como *Axis Mundi*, centro místico del cosmos por el que las almas ascienden hasta Dios[100]. Por ello, la iconografía los relaciona con frecuencia mediante cruces de aspecto leñoso o tetrafolias que, además, son una forma habitual de referirse a la doble naturaleza de Cristo, en consonancia con ideas como las expresadas por Pablo cuando afirma que "Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida"[101].

Entre las leyendas que rodean a la cruz, destaca aquella por la cual el madero procede del árbol que surge de las semillas que Set coloca en la boca de su padre al enterrarle y que habrían salido del paraíso con los primeros padres. Otra versión cuenta que las partículas del árbol plantado por Set sobre la tumba de su padre, del que sale luego la madera para la cruz, se esparcen a través de todo el universo causando milagros tras la crucifixión[102]. Cualquiera de las dos versiones refuerza la ambivalencia de la cruz como símbolo de sacrificio de Cristo y Árbol de la Vida así como de las dos naturalezas del Salvador.

Entre las formas más antiguas de representación se encuentra la cruz en Tau que para Marie-Madeleine Davy simboliza "la serpiente clavada a una estaca"[103] aludiendo a aquella de bronce que Yahvé manda hacer a Moisés para sanar a los israelitas mordidos por las serpientes terrestres, como se lee en Num. 21, 6-9. En el *Evangelio de Juan*, el propio Cristo se compara a la serpiente de

[100] CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1978, p. 154.
[101] Rm 6, 5
[102] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 363.
[103] Ídem.

bronce[104]. Por ello, hasta el siglo XIII, Cristo que regenera a la humanidad aparece en ocasiones representado como una serpiente de bronce sobre la cruz, tal y como se lee en el poema místico traducido por Rémy de Gourmont[105].

El Sacrificio de Isaac se ha considerado prefiguración del de Cristo y con este carácter lo vemos aparecer en numerosos textos patrísticos[106]; entre las relaciones que se establecen en esta comparación, se equipara la leña que lleva sobre los hombros Isaac a la cruz de Cristo[107].

Finalmente, es necesario distinguir entre la cruz de la pasión, símbolo de Cristo sufriente y de su muerte, y la cruz gloriosa de la Segunda Parusía. Esta última es "símbolo de la gloria eterna, de la gloria adquirida por el sacrificio y que culmina en una felicidad extática"[108].

---

[104] Jn 3, 13-15: *Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre, que está en el cielo. A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que creyere en Él tenga la vida eterna.*

[105] Véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*., p. 935 y ss.

[106] Entre otros, san Cipriano, san Ambrosio, Tertuliano o san Ireneo. Véase CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. París, 1924-53. T. VIII, 2. Col. 1553

[107] Gn 22, 1-14. En esta comparación se debe tener en cuenta que en las crucifixiones el condenado sólo llevaba hasta el Calvario el travesaño de la cruz ya que el madero vertical permanecía fijo allí.

[108] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 366

## 4. Análisis de las imágenes

Para intentar lograr una mayor coherencia y una mejor comprensión del mensaje global de la obra, hemos creído conveniente realizar una reconstrucción ideal del programa iconográfico, usando como referencia para las imágenes que faltan en el ejemplar complutense las del manuscrito Vit/20/5 de la Biblioteca Nacional de España. De este manuscrito hemos tomado los poemas I a VI así como el número XV y el de los preliminares que contiene la imagen de Ludovico Pío[109].

Es por esta razón que incluimos aquí una breve reseña histórica del mencionado manuscrito Vit/20/5 así como alusiones puntuales a sus diferencias o similitudes con el ejemplar objeto de nuestro estudio.

Hemos supuesto, por otra parte, que el ejemplar de Valdecilla no presentaría en origen ninguna anomalía con respecto a otros códices que se conservan completos (más allá de peculiaridades cromáticas que detallamos) salvo la presencia o ausencia de preliminares.

### 4.1. El *De laudibus Sanctae Crucis* de la Biblioteca Nacional de España

El *De laudibus Crucis* de Rabano Mauro custodiado en la Biblioteca Nacional está escrito en pergamino en letra minúscula carolina de finales del siglo X, procede probablemente de Italia y algunos expertos como Mercedes Dexeus ven en él vestigios bizantinos[110]. Domínguez Bordona lo describe como un manuscrito con notable iluminación, consistente en laberintos de letras a toda página sobre los

[109] El manuscrito de la Biblioteca Nacional contiene también en el folio 6r de los preliminares otro poema en el que aparece destacada la frase *Magnentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit*. Está formado por treinta y seis hexámetros y para formar el texto señalado es necesario seleccionar la primera letra de cada grupo de seis.

[110] DEXEUS M.: "Las colecciones incautadas: las bibliotecas del marqués de Mondéjar y del duque de Uceda". En *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: De Felipe V a Fernando VI*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004, p. 217.

que se superponen figuras en color, y en otros casos representaciones simbólicas de la Cruz a base de figuras geométricas[111].

El códice llega a España como parte de la biblioteca del cuarto duque de Uceda, Juan Francisco Gómez de Sandoval (en origen Juan Francisco Pacheco Téllez de Girón) que se casa en 1667 con Isabel María Francisca Gómez de Sandoval, hija del tercer duque de Uceda, y obtiene jurídicamente el título en 1671.

Es sabido que gran parte de la colección del duque procede de la incautación de la biblioteca catedralicia de Mesina, dictaminada por el anterior virrey como castigo de la ciudad que no quería someterse a la autoridad española. Dicha incautación comienza con el traslado del archivo en 1679 por Francisco de Benavides y fue rematada unos años más tarde por su sucesor, el Duque de Uceda, que se apropió de los libros depositados en el palacio de Palermo para su biblioteca personal[112].

Cuando la mencionada colección llega a España, el Duque encarga a su bibliotecario Juan Silvester que realice un inventario en el que vemos aparecer el ejemplar del *De laudibus Sanctae Crucis* que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional consignado como "De gloria sanctae Crucis por Magnetium Rabanum Maurum; in folio"[113].

Durante los reinados de Carlos II y Felipe V, Juan Francisco Gómez de Sandoval desempeñó numerosos cargos de responsabilidad pero, en 1711, y siendo representante del monarca en Italia, se pasa al lado austriaco en la guerra por la corona española. Derrotado el archiduque Carlos por el bando borbónico, el antaño poderoso Duque de Uceda sufrirá el embargo de todos sus bienes, entre los que se encontraba su rica biblioteca, y deberá permanecer en el exilio hasta su

[111] DOMINGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.,* Tomo I (ÁVILA - MADRID). p. 377 nº 931

[112] Para el conocimiento de esta biblioteca remitimos a la tesis doctoral de Margarita Martín Velasco *La biblioteca del IV Duque de Uceda* dirigida por Elisa Ruiz y leída en 2007.

[113] ANDRÉS, G. de: *Catálogo de los manuscritos de la biblioteca del Duque de Uceda*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, 1975, p. 25

muerte. Sus libros pasarán a formar parte de la recién fundada Real Biblioteca en 1712 y sus códices serán el origen de la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional[114].

**4.2. Los tipos de representación**

Aunque la cruz es el elemento básico de la mayor parte de las figuras que aparecen en el cuerpo de la obra podemos diferenciar cuatro tipos de estructuras formales[115]:

a) Representaciones figurativas alusivas al tema del poema.
En él se encontrarían las representaciones de Cristo con los brazos abiertos, cruz con serafines y querubines, el Cordero con el Tetramorfos, cruz formada por siete flores en horizontal y vertical y Rabano Mauro alabando la cruz.

b) Cruces y símbolos formados con letras.
Es un modelo de gran complejidad por los diferentes niveles de lectura que se crean ya que, además de la lectura lineal del poema, el autor agrupa diversas letras para formar otras mayores que a su vez componen nuevas palabras empleadas para conformar la cruz.

c) Figuras geométricas como elementos constructivos.
Esta variedad es la más frecuente en la obra; las figuras geométricas suelen representar algunos de los aspectos que trata el poema y en muchas ocasiones tienen, además, implicaciones de simbolismo numérico y cromático.

d) Cruz simple formada con los ejes vertical y horizontal del cuadro de letras.
Es el más sencillo y menos numeroso de la obra, pues consiste únicamente en destacar el verso central del poema, tanto en su disposición vertical como horizontal, para formar la imagen de la cruz.

[114] Ibid., p. 7
[115] CÓZAR, R. de: *Op. cit.*, Cáp. 4.3.

### 4.3 Las miniaturas

Antes de analizar el cuerpo de la obra formado por los veintiocho poemas ya mencionados es necesario aludir a la representación de Luis el Piadoso que se encuentra en el prólogo del ejemplar de la Nacional y que suponemos aparecería también en el Mss. 131 de la Complutense.

***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 2v.**

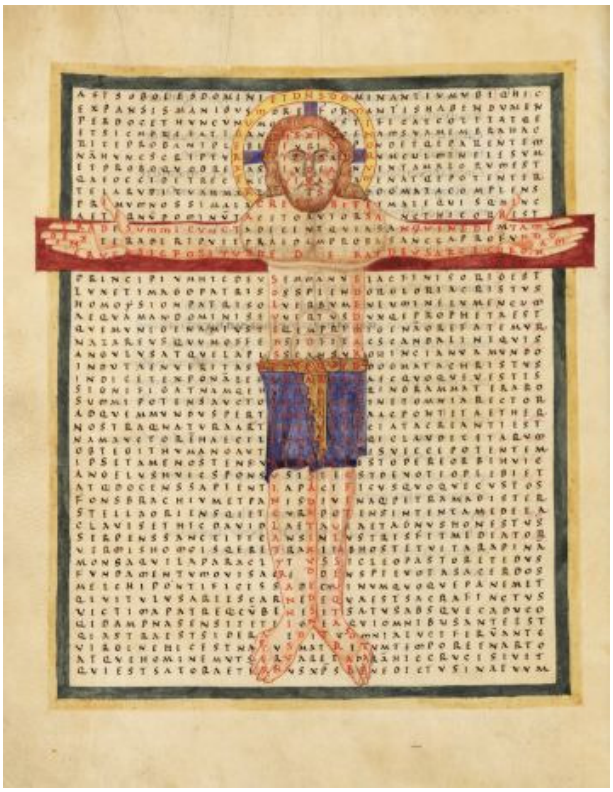
La imagen que aparece en el folio 2v representa al monarca carolingio revestido de la dignidad imperial aunque con atributos claramente cristianos. Desde Constantino el emperador se ha convertido en el *Miles Dei,* soldado de Dios encargado de velar por la iglesia y la evangelización de los paganos, por lo que en las representaciones que encontremos del emperador a partir de ese momento vamos a ver cómo los atributos militares son substituidos por elementos religiosos, como la larga cruz que remplaza a la lanza o la imagen del Crismón en lugar de las águilas imperiales.

Siglos más tarde la iconografía carolingia, dentro de la idea de *renovatio* y emulación de la Roma bajo imperial, va a presentar al monarca como un nuevo césar cristiano y así vemos aparecer a Ludovico Pío vestido como un general y portando una larga cruz en el centro del poema titulado *De imagine Caesaris*. En la aureola se lee *Cristo corona a Luis* y en la cruz: *La victoria y salvación verdaderas del rey se encuentran en tu Cruz.*

· Figura I:

(Falta en el ejemplar complutense)

El primer poema tiene por título *De imagine Christi* y nos muestra la imagen de Cristo crucificado.



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. S. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 7v.**

En la explicación al poema, el autor menciona el sacrificio de Cristo en la cruz por el que fuimos salvados y con cuya sangre venció a la muerte y hace un

recorrido por los diversos nombres del Salvador en el que se advierte una gran influencia de las *Etimologías* de San Isidoro[116].

La imagen es una representación de un Cristo siríaco, barbado y con nimbo crucífero (atributo exclusivo del Salvador) que parece descansar sobre el travesaño de la cruz en el que no está clavado. Está cubierto con un paño de pureza realizado en púrpura y oro y no se aprecian marcas de clavos en manos o pies ni otras señales de la pasión como la lanzada en el costado.

El uso del oro y la púrpura, tanto para el nimbo crucífero como para el paño de pureza, son una clara alusión al Cristo Rey que ha vencido a la muerte.

La púrpura, como es bien sabido, es un tinte obtenido de moluscos del género murex que se utilizó desde antiguo para teñir las ropas de las altas dignidades. Por la intensidad del colorido y lo costoso de su obtención se limitó en ocasiones a las casas reales y tras la caída del Imperio Bizantino su uso fue progresivamente sustituido por otros colorantes más baratos como la cochinilla.

San Jerónimo, al criticar las riquezas que comienza a acumular la Iglesia en el tránsito al siglo V, hace mención a los códices purpúreos, ricos ejemplares teñidos con este suntuoso producto, escritos con letras de oro y decorados con piedras preciosas[117].

Ejemplos del uso de la púrpura en Bizancio los podemos encontrar en la descripción que en su *Libro de las Ceremonias* hace Constantino Porfirogeneta de

---

[116] Véase PERRIN, M.: *Quelques réflexions sur le De laudibus Sanctae Crucis de Raban Maur: de la codicologie à la théologie en passant par la poétique*. Paris: Societé des Études Latines, 1989, p. 224

[117] JERÓNIMO, Santo: *Cartas de..., I*, (ed. y trad. D. Ruiz Bueno), Madrid, 1962, p. 194, recogido en YARZA LUACES, J.: *Fuentes de la Historia del Arte I*. Madrid: Historia 16, 1997, p. 142

cómo el *basileos* se prepara para el lunes de Pascua[118] o en la crónica que Liutprando de Cremona hace de su embajada a Constantinopla[119].

Por otra parte, las alusiones a la púrpura como símbolo de riqueza y dignidad real son innumerables en la Biblia. En el Antiguo Testamento se la menciona frecuentemente en las descripciones de los templos[120], al hablar de los diferentes reyes y dignatarios[121] o como parte de las ofrendas destinadas a Yahvé[122]. En el *Apocalipsis* se la menciona también al referirse al atuendo de la gran prostituta de Babilonia[123] y a la caída de la propia ciudad[124].

Importantísima es su aparición en el escarnio de Cristo; esta escena de la Pasión es recogida tanto por los sinópticos (aunque Lucas sólo habla de "espléndido vestido") como por Juan, y, precisamente, se utiliza la tradicional connotación de la púrpura como emblema de la realeza para ridiculizar a Cristo *rey de los judíos*[125].

---

[118] *Cuando llega el momento, el emperador se reviste con la túnica de seda púrpura con hilos de oro enriquecida con piedras preciosas y perlas.* CONSTANTIN POPHYROGÉNÉTE, *Le Livre des Ceremonies*, París, 1967, vol. I, libro I, cap. 10, pp. 72-72 en YARZA LUACES, J.: *Op. cit*., pp. 179-180.

[119] *Después de la comida* (en el palacio*) fueron traídas las frutas en tres vasijas de oro, que, debido a su enorme peso, no son llevadas a mano de hombre, sino en carretillas cubiertas de púrpura.* LIUTPRANDO DE CREMONA: *Italia e Bisanzio alle soglie dell'anno mille*. Novara, 1987, *Antapódosis*, lib. ViI 5, pp. 193-194. En YARZA LUACES, J.: *Op. cit.*,, p 178

[120] 2 Cr 3, 1-14: *Empezó, pues, Salomón a edificar el templo de Yahvé en Jerusalén (...). Salomón lo recubrió por dentro de oro puro. Revistió la Sala Grande de madera de ciprés y la recubrió de oro fino, haciendo esculpir en ella palmas y cadenillas. Para adornar el templo lo revistió también de piedras preciosas; el oro era oro de Parváin. Recubrió de oro el templo, las vigas, los umbrales, sus paredes y sus puertas, y esculpió querubines sobre las paredes (...). Hizo también el velo de púrpura violeta, púrpura escarlata, carmesí y lino fino, con querubines bordados.*

[121] Dt 5, 29: *Entonces Baltasar mandó vestir de púrpura a Daniel, ponerle un collar de oro al cuello y proclamarlo como tercer mandatario del reino.*

[122] Ex 25, 1-8: *Yahvé habló así a Moisés: Di a los israelitas que me reserven ofrendas. Me reservaréis la ofrenda de todo el que la ofrezca de corazón. Éstas son las ofrendas que reservaréis: oro, plata y bronce; púrpura violeta y escarlata, carmesí, lino fino y pelo de cabra; pieles de carnero teñidas de rojo, cueros finos y maderas de acacia; aceite para el alumbrado, aromas para el óleo de la unción y para el incienso aromático; piedras de ónice y piedras de engaste para el efod y el pectoral.*

[123] Ap 17, 4-5: *La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, y en su frente un nombre escrito, un misterio: "La gran Babilonia, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra".*

[124] Ap 18, 16-17: *¡Ay, ay, la gran ciudad, vestida de lino, púrpura y escarlata, resplandeciente de oro, piedras preciosas y perlas, que en una hora ha sido arruinada tanta riqueza!*

[125] Mt 27, 27-31: *Entonces los soldados del procurador llevaron consigo a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la cohorte. Le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura; y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha una caña; y doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: "¡Salve, Rey de los judíos!"; y después de escupirle, cogieron*

Respecto al oro, resulta casi innecesario realizar un recorrido por sus connotaciones. Mencionar tan sólo que es considerado el metal perfecto, la carne de los dioses en Egipto, la luz mineral en la India o la representación de la iluminación en las estatuas de Buda. En el mundo clásico era el símbolo del Sol y de Apolo y en el mundo cristiano "ha sido uno de los símbolos de Jesús, luz, sol, oriente"[126].

En la narración de la Adoración de los Magos que hace Mateo, el oro aparece mencionado como uno de los dones se ofrece al Niño[127]; este don será interpretado por los santos padres como un símbolo de la realeza y además, la ofrenda en sí se entiende como cumplimiento de los oráculos mesiánicos sobre el homenaje de las naciones al Dios de Israel[128].

El hecho de que en este *carmen* sólo aparezca el travesaño horizontal de la cruz y el cuerpo de Cristo figure como trazo vertical puede ser una forma de señalar que Él es la propia cruz. Como afirma Le Roux-Guyonvarc'h, la iconografía cristiana utiliza la cruz "tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: donde está la cruz, está el Crucificado"[129].

Por otra parte el que la figura de Jesús aparezca apoyada sobre el travesaño de la cruz, sin clavos y sin ninguna marca de la pasión, así como la presencia de la

---

*la caña y le golpeaban en la cabeza. Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y le llevaron a crucificarle.*

Mc 15, 16-20: *Los soldados le llevaron dentro del palacio, es decir, al pretorio y llaman a toda la cohorte. Le visten de púrpura y, trenzando una corona de espinas, se la ciñen. Y se pusieron a saludarle: "¡Salve, rey de los judíos!" Y le golpeaban en la cabeza con una caña, le escupían y, doblando las rodillas, se postraban ante él. Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron la púrpura, le pusieron sus ropas y le sacan fuera para crucificarle.*

Lc 23, 11: *Pero Herodes, con su guardia, después de despreciarle y burlarse de él, le puso un espléndido vestido y le remitió a Pilato.*

Jn 19, 1-3: *Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle. Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron un manto de púrpura; y, acercándose a él, le decían: "Salve, rey de los judíos". Y le daban bofetadas.*

[126] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 786

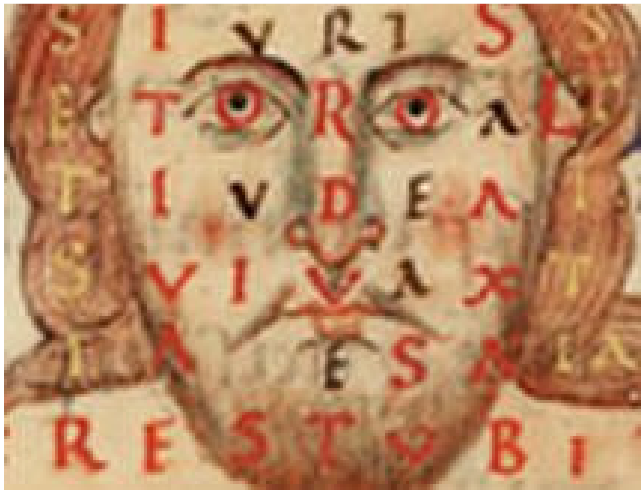
[127] Mt 2, 11: *Entraron en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra.*

[128] Al respecto, véase UBIETA, J. Á. (Dir): *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999 [Edición en CD-ROM], nota a Mt 2, 11.

[129] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*, p. 363.

púrpura y el oro, nos sitúa ante una escena triunfante en la que las alusiones a la crucifixión y muerte quedan reducidas a meras referencias supeditadas a la representación gloriosa de Cristo. Como señala Perrin, "no es un Cristo en la cruz propiamente dicho sino un Cristo orante, a la vez Dios y hombre, que extiende sus brazos sobre el mundo para protegerlo y salvarlo"[130].

Pese a resultar una imagen algo rígida y con cierta influencia bizantina es innegable el afán de realismo que se pone de manifiesto en la representación de la musculatura del torso y abdomen, el sombreado del rostro, la individualización y detalle de pies y manos así como en el cuidado con el que se han trazado el pelo de la barba y la melena, características todas ellas que no resultan extrañas habida cuenta de que el manuscrito procede de Italia donde la herencia clásica en las representaciones figurativas se mantuvo palpable a lo largo de la Edad Media.

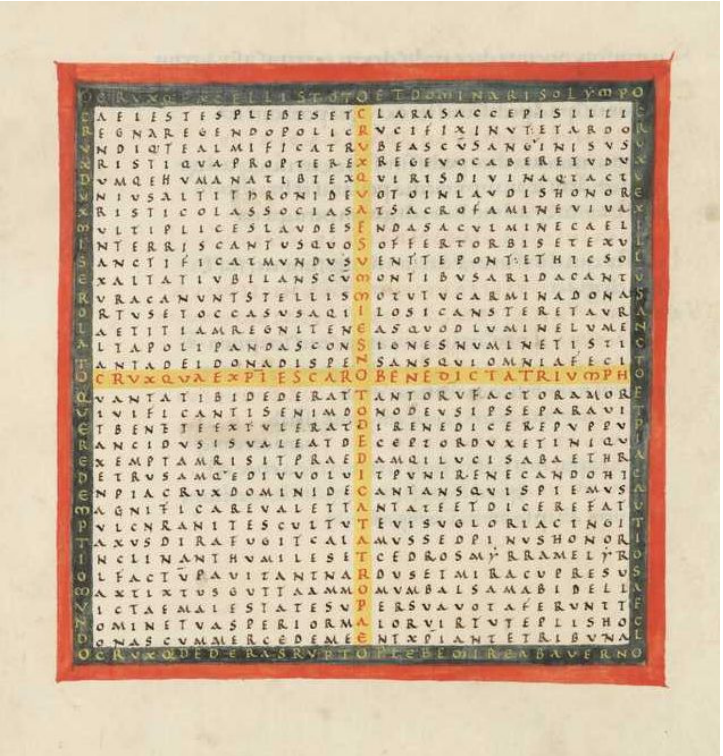


[130] PERRIN, M.: *Op. cit.*, 1989, p. 224.

· Figura II:

(Falta en el ejemplar complutense)

El segundo poema lleva por título *De crucis figura quae intra tetragonum est scripta, et omnia se comprehendere manifestat* y expone una concepción del mundo dividida en cuatro.



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 10v.**

El autor señala que en esta imagen la cruz de Cristo muestra con sus cuatro brazos la totalidad de lo que existe, a saber: el cielo, la tierra, el infierno y lo *supraceleste*, en relación a las palabras de Pablo en Flp 2, 10 cuando afirma "Para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos".

En primer lugar, el autor menciona que todas las criaturas se agrupan en cuatro aspectos: las que son, las que viven, las que sienten y las que comprenden. Entre las primeras se encuentran las piedras que sólo existen, a continuación las

plantas que existen y viven pero no sienten o comprenden, los animales que además de existir y vivir también sienten y, por último, los ángeles y los hombres que unen a todas las cualidades anteriores la del intelecto.

Existen además cuatro afecciones del alma que la conducen hacia el bien o hacia el mal y son el temor, el dolor, el deseo y la alegría.

La cruz de este poema, a diferencia de otras cruces simples sin criscunscribir que veremos en otros ejemplos, se halla rodeada por un cuadrado de versos que inciden de nuevo en los aspectos de totalidad. En el margen superior leemos *O crux quae excellis toto et dominaris Olympo*. En el inferior: *O Crux quae dederas rupto plebem ire at Averno*. A la izquierda del espectador *O Crux dux misero latoque redemptio mundo* y a su derecha *O Crux vexillum sancta et pia cautio saeclo*.

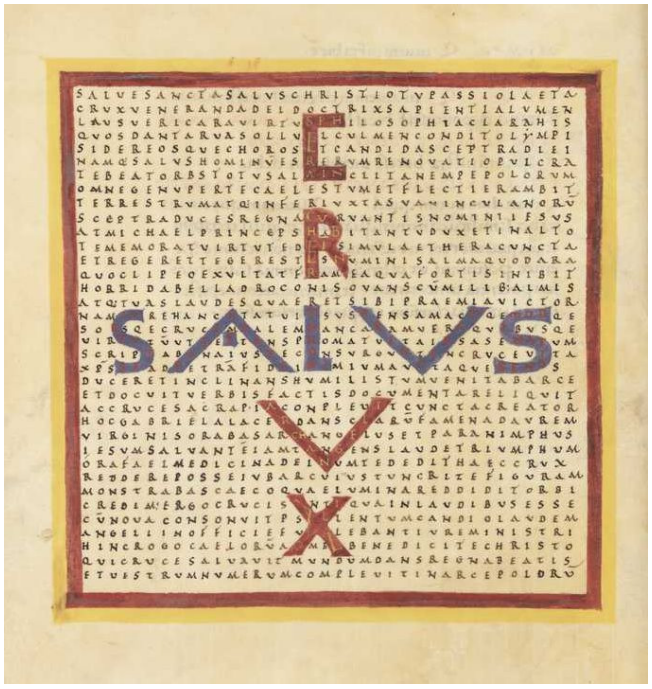
El cuadrado, por su parte, representa lo estático, firme y definido. Según Cirlot, "su carácter estático y severo explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción"[131] y resulta pues apropiado para representar esa organización del mundo que expresa el poema. Además, como ya se ha mencionado en la introducción al símbolo de la cruz, con anterioridad al cristianismo la cruz fue usada también como representación de los puntos cardinales y del total de las direcciones posibles.

La cruz de este poema nos enseña que a través de sus brazos el mensaje de salvación afecta a todo lo creado contenido en ese cuadrado externo en una alusión a la universalidad del mensaje de Cristo que, como veremos, es una constante a lo largo de la obra.

[131] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 156

· Figura III:

(Falta en el ejemplar complutense)



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 13v.**

Cruz formada por las palabras *Crux Salus*. *Crux* aparece en vertical y *salus* en horizontal; la ele de la segunda palabra constituye el centro gráfico de la cruz. El título del poema es *De novem ordinibus angelorum, et de nominibus eorum in crucis figura dispositis*.

Cada una de las nueve mayúsculas agrupa varias letras del texto formando las palabras: C: *Seeraphin*, R: *Cheerubin*, V: *Arcangeli*, X: *Aangeli*, S: *Virtutes*, A: *Potestate*, L: *Throni*, V: *Principat* y S: *Dominationes*, es decir, los nueve coros angélicos según la división establecida por el Pseudo Dionisio Areopagita.

En la Biblia se mencionan en numerosas ocasiones los ángeles como ministros y mensajeros de la divinidad y desempeñan numerosas funciones como intermediarios entre Dios y los hombres. En los textos canónicos del Antiguo Testamento se mencionan los serafines, querubines, arcángeles y ángeles; el resto

de los nueve órdenes son mencionados exclusivamente en algunas epístolas de Pablo y dominaciones y potestades también en la primera carta de Pedro.

Parece ser que estos dos términos designaban a funcionarios del poder civil encargados de aspectos judiciales y en la carta de Pedro son empleadas para establecer un paralelismo entre la corte celeste y el poder terreno[132].

En *Efesios* 1, 21 Pablo menciona que Cristo se sitúa por encima de todo principado, potestad, virtud y dominación. Según José Ángel Ubieta, estos seres son las potencias cósmicas habituales en la literatura hebrea que Pablo, sin someterlos a crítica, se limita a encuadrar bajo el poder de Cristo. En sus diversas cartas los vemos asociados a los ángeles de la tradición bíblica y convertidos progresivamente en seres negativos, hasta identificarse con las potencias demoníacas[133].

En este sentido, las cartas de Pablo nos presentan a estos cuatro grupos angélicos como espíritus que a veces hacen cumplir la ley de Dios, en referencia por ejemplo a la presencia angélica en el Sinaí junto a Moisés[134], aunque otras ocasiones son descritos como seres que tratan de alejar al hombre de Dios[135].

En *Colosenses* 2,14 Pablo afirma que Cristo "canceló la nota de cargo que había contra nosotros, la de las prescripciones con sus cláusulas desfavorables, y la quitó de en medio clavándola en la cruz. Y, una vez despojados los principados y las postestades, los exhibió públicamente, en su cortejo triunfal". El poder de los ángeles, entendidos como espíritus maléficos asociados a la antigua alianza, queda roto con el sacrificio de Cristo en la cruz.

---

[132] UBIETA, J. A. (Dir): *Op cit*, nota a 1 Pe. 3, 22 (b).
[133] Ibíd., nota a Ef 1, 21.
[134] En Gl 3, 16 se menciona la antigua ley promulgada por ángeles y otorgada al mediador que es Moisés. En los textos más antiguos es frecuente encontrar alusiones al pasaje del Sinaí en el que se identifica a Dios con su ángel aunque en los más modernos Moisés habla con un ángel del Señor y no con Dios mismo. Véase UBIETA, J. A. (Dir): *Op cit*, nota a Hch 7, 38 (b).
[135] Ef 6, 10-13: *Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus del mal que están en el aire*

El gran codificador de los ángeles, sin embargo, es el Pseudo Dionisio Areopagita aunque, en opinión de Cabrol, no hace sino ordenar ideas expuestas ya en textos apócrifos anteriores, como los Apocalipsis de Enoch, Esdras y Moisés[136]. En el tránsito del siglo V al VI el Pseudo Dionisio escribe *Sobre la jerarquía celeste*, obra atribuida, al igual que sus demás textos, a Dionisio Areopagita, mártir cristiano del siglo I convertido gracias a la predicación de san Pablo. En ella describe cada uno de los nueve coros angélicos y establece sus funciones de forma detallada.

Para el Pseudo Dionisio, en la primera jerarquía se encuentran los Serafines, seres incandescentes, en movimiento continuo, que tienen función purificadora, los Querubines, que reciben este nombre porque rebosan sabiduría, y los Tronos que carecen de toda deficiencia y están siempre listos para recibir a Dios[137].

En la segunda jerarquía se encuentran las Dominaciones, seres libres de cualquier servidumbre terrena, las Virtudes, que reciben su nombre por su fortaleza viril que excluye cualquier pereza, y las Potestades que elevan a los seres inferiores hacia Dios[138].

El tercer y último grupo reuniría a los principados que tienen poder de gobierno y guía, los Arcángeles que sirven e intermediarios entre Dios y los ángeles y éstos últimos que son los más cercanos al hombre[139].

Un siglo más tarde san Gregorio Magno en sus *Homilías sobre el Evangelio* alude a las cartas de Pablo al establecer la división de los ángeles, pero su clasificación bebe indudablemente del texto del Pseudo Dionisio[140]. Para San Gregorio en la primera jerarquía, encontramos a los Serafines que son los seres que

---

[136] Al respecto, véase CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit*., t. I, 2. col. 2083 y ss.
[137] PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995, *La jerarquía celeste,* p. 145-153.
[138] Ibíd., p. 153-157
[139] Ibíd., p. 157-162
[140] GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Obras de san Gregorio Magno*. Madrid: La Editorial Católica, 1958. Cuarenta homilías sobre los Evangelios, 34, 7-10, pp. 715-17

rodean a Dios y arden de amor hacia él, los Querubines que se nos presentan como los seres sabios y los aurigas del Señor y los Tronos que contemplan y adoran al señor además llevar la justicia de Dios a la tierra. La segunda jerarquía agrupa a las Dominaciones que regulan y vigilan el trabajo de los demás ángeles, las Virtudes que realizan milagros y transmiten la gracia divina a los hombres y las Potestades que preservan al mundo del Demonio. El tercer y último coro está compuesto por los Principados que son los protectores de la religión, los Arcángeles, responsables de anunciar misterios y milicia del Señor y finalmente los Ángeles que son los que se encuentran más cerca de los hombres.

Rabano Mauro, en el comentario al poema, señala que los ángeles alabaron en el nacimiento, estuvieron presentes en desierto y participaron en la pasión y resurrección del Salvador. La descripción que de ellos hace está basada en san Gregorio aunque también cita los escritos paulinos. Podemos pensar, por tanto, que al conocer y dominar los textos de Pablo exista una relación entre la cruz que cobija, absorbe y contiene a las diversas figuras angélicas y el texto antes mencionado en el que se alude al poder de la cruz de Cristo sobre los ángeles.

El número nueve es citado por Rabano Mauro en su obra *De universo* donde afirma que además de ser el número de los coros angélicos representa también la muerte del Señor que expiró en la hora nona[141].

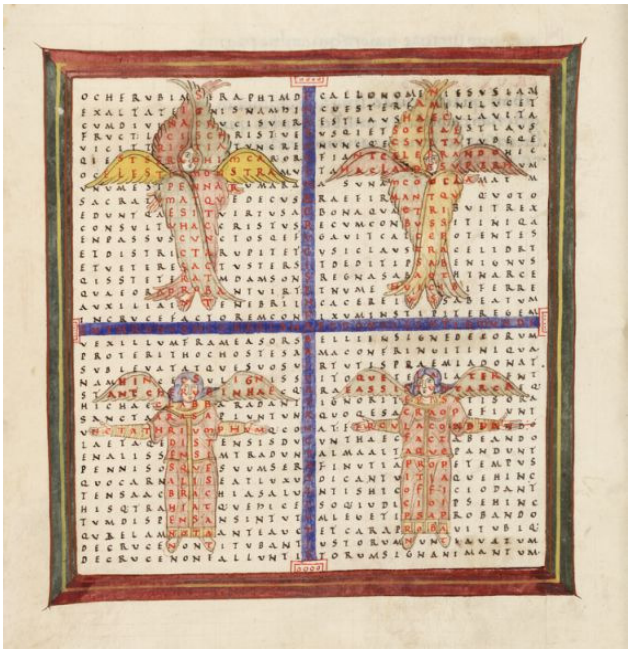
Por otra parte el nueve, por ser el cuadrado de tres (que se entiende como suma del uno y el dos: el cielo y la tierra), representa la universalidad, la finalización de un ciclo y el comienzo de otro: así Cristo es crucificado en la hora tercia, comienza su agonía en la sexta y expira al llegar la hora nona[142].

[141] LAUAND, J.: "Rabano Mauro e o significado místico dos números" *VIDETUR, nº 23*[En línea] [Consulta: 20-09-2007]. < http://www.hottopos.com/videtur23/jean.htm>
[142] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 762

· Figura IV:

(Falta en el ejemplar complutense)

La imagen nos muestra una cruz que divide el cuadrado de letras en cuatro parcelas donde se sitúan querubines y serafines. El título del poema es *De Cherubin et Seraphim in crucis scripsit et significationem eorum* y en él, el autor plantea cómo la divina providencia, siempre preocupada por la salvación del género humano, envía a estos espíritus al hombre.



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 16v.**

Rabano Mauro considera que los serafines, situados en los dos cuadrados superiores, son una prefiguración de Cristo pues sus seis pares de alas están dispuestos de tal modo que trazan la forma de la cruz.

Los serafines aparecen mencionados con este nombre exclusivamente en la visión de Isaías donde se nos muestran como seres que alaban al Señor y purifican al profeta para ser digno de proclamar la palabra de Dios[143].

[143] Is 6, 1-7: *El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un*

Según Ubieta, etimológicamente el término procede de *saraf* y significa "los ardientes" pero sólo comparten nombre con las serpientes abrasadoras que aparecen en Num. 21, 6 y en Dt. 8, 15[144].

Para Chevalier y Gheerbrant, sin embargo, la relación del serafín y las serpientes ardientes es evidente y tiene como argumento el valor simbólico del fuego. En el texto del *Libro de los Números* la quemadura es símbolo de castigo y es enviada para matar, mientras que en Isaías el símbolo ha evolucionado y se convierte en elemento de purificación[145].

El Pseudo Dionisio, como ya hemos señalado al hablar de las jerarquías celestiales, los describe como seres que arden, que calientan, que se encuentran *en movimiento perpetuo alrededor de los secretos divinos* y que tienen *el poder de elevar eficazmente a su imagen a sus inferiores animándolos del mismo ardor* (…), *el poder de purificar por el rayo y por el fuego*[146].

De los querubines, Rabano Mauro dice que formaban parte del templo y que estaban cerca del arca y de los altares propiciatorios, como se les describe en el *Libro de los Reyes*. El autor destaca también que con sus alas abiertas prefiguran la imagen de Cristo y recuerdan constantemente al hombre la pasión.

Para el Pseudo Dionisio los querubines se caracterizan sobre todo por su *masa de conocimiento* y *su efusión de sabiduría* que les permite recibir los dones de Dios y comunicarlos a continuación a las esencias inferiores[147].

---

*par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Y se gritaban el uno al otro: "Santo, santo, santo, Yahvé Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria". Se conmovieron los quicios y los dinteles a la voz de los que clamaban, y el templo se llenó de humo. Y dije: "¡Ay de mí, que estoy perdido, pues soy un hombre de labios impuros, y entre un pueblo de labios impuros habito: que al rey Yahvé Sebaot han visto mis ojos!»Entonces voló hacia mí uno de los serafines con una brasa en la mano, que con las tenazas había tomado de sobre el altar, y tocó mi boca y dijo: «He aquí que esto ha tocado tus labios: se ha retirado tu culpa, tu pecado está expiado".*

[144] UBIETA, J. A. (Dir): *Op cit.*, nota a Is. 6, 2 (a).

[145] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 925

[146] PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Op. cit.*, pp. 145-153

[147] Idem.

Los querubines proceden de los Karibú babilónicos, genios alados mitad animal mitad hombre, que guardaban las puertas de templos y palacios. En el *Éxodo*, Yahvé ordena a Moisés que le erija un santuario y en la descripción del propiciatorio le indica que debe hacer dos querubines de oro macizo en los dos extremos del mismo, con las alas extendidas y las caras vueltas[148]; los querubines aparecen con la misma función en el *Primer Libro de los Reyes*[149] y en *Segundo de las Crónicas*[150] cuando se describe la construcción del templo de Jerusalén por Salomón.

En los *Salmos*, *Isaías* y el *Libro de Daniel* aparecen referidos como trono de Dios[151] mientras que el Eclesiástico los describe como carro del Señor[152].

Sin duda uno de los textos que mayor importancia otorga a los querubines es el *Libro de Ezequiel*. En una primera visión que tiene lugar junto al río Quebar el profeta describe el carro de Yahvé[153] y menciona unos seres que en la profecía del castigo de Jerusalén identificará explícitamente con los querubines[154].

---

[148] Ex 25, 18-20 *Harás, además, dos querubines de oro macizo; los harás en los dos extremos del propiciatorio: haz el primer querubín en un extremo y el segundo en el otro. Los querubines formarán un cuerpo con el propiciatorio, en sus dos extremos. Estarán con las alas extendidas por encima, cubriendo con ellas el propiciatorio, uno frente al otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio.*

[149] 1 R 6, 23-29: *Hizo en el santuario dos querubines de madera de acebuche de diez codos de altura (…). Colocó los querubines en medio del recinto interior. Los querubines tenían las alas desplegadas. Cada uno tocaba un muro con un ala y en el centro del templo se tocaban uno al otro, ala con ala. Revistió de oro los querubines*

[150] 2 Cr 3, 8-10: *Construyó también la sala del Santo de los Santos, cuya longitud, correspondiente al ancho del templo, era de veinte codos, y su anchura igualmente de veinte codos. Lo recubrió de oro puro, que pesaba seiscientos talentos. Los clavos de oro pesaban cincuenta siclos. Recubrió también de oro las salas superiores. En el interior de la sala del Santo de los Santos hizo dos querubines, de obra esculpida, que revistió de oro.*

[151] Sal 99, 1: *Reina Yahvé, tiemblan los pueblos; entronizado sobre querubines, vacila la tierra*

Is 37, 16: *Yahvé Sebaot, Dios de Israel, que estás sobre los Querubines, tú sólo eres Dios en todos los reinos de la tierra, tú el que has hecho los cielos y la tierra.*

Dn 3, 55: *Bendito tú, que sondeas los abismos sentado sobre querubines alabado y ensalzado por los siglos.*

[152] Eclo 49, 8: *Ezequiel tuvo la visión de la gloria que Dios le reveló en el carro de querubines.*

[153] Ez 1, 5-25: *Había en el centro la figura de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían figura humana. Tenían cada uno cuatro caras y cuatro alas cada uno. Sus piernas eran rectas y la planta de sus pies era como la pezuña del buey, y relucían como el fulgor del bronce bruñido. Bajo sus alas había unas manos humanas por los cuatro costados; los cuatro tenían sus caras y sus alas. Sus alas se tocaban unas a otras; al andar no se volvían; cada uno marchaba de frente. La forma de sus caras era un rostro humano, y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila. Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; cada dos alas se tocaban entre sí y otras dos les cubrían el cuerpo; y cada uno marchaba de frente; donde el espíritu les hacía ir, allí iban, y no se volvían en su marcha. Entre los seres había como brasas incandescentes, con aspecto de antorchas, que se movía*

El *Apocalipsis* menciona también cuatro seres a los que llama *vivientes* que están inspirados en el texto de Ezequiel. Tanto en la primera visión junto al río Quebar como en la del castigo de Jerusalén, en la que menciona ya a los querubines, Ezequiel habla de cuatro seres con cuatro caras cada uno mientras que el *Apocalipsis* menciona cuatro vivientes cada uno de un aspecto[155]. El *Apocalipsis* los describe como llenos de ojos; en el texto de Ezequiel, Ubieta traduce la palabra original *ojos* por destellos ya que considera que es más apropiado en contexto, pero es muy probable que el texto apocalíptico incorporara el término en su sentido estricto[156].

Ireneo de Lyon vincula por primera vez en el siglo III de forma evidente a los vivientes apocalípticos con los querubines de Ezequiel y a su vez con los evangelistas, en su intento de defender la canonicidad exclusiva de los cuatro Evangelios[157]. También Beato en su explicación a los vivientes los identifica con los querubines y los evangelistas y esta identificación se plasmará en la iconografía[158].

Nos llama la atención la interesante relación que se establece entre las descripciones de serafines y querubines y que ya apunta José Ángel Ubieta[159]. Por

---

*entre los seres; el fuego despedía un resplandor, y del fuego salían rayos. Y los seres iban y venían como el aspecto del rayo. Miré entonces a los seres: había una rueda en el suelo al lado de los seres por los cuatro costados. El aspecto de las ruedas y su estructura era como el destello del crisolito. Tenían las cuatro la misma forma y parecían dispuestas como si una rueda estuviese dentro de la otra. En su marcha avanzaban en las cuatro direcciones; no se volvían en su marcha. Su circunferencia era enorme, imponente, y la circunferencia de las cuatro estaba llena de destellos todo alrededor. Cuando los seres avanzaban, avanzaban las ruedas junto a ellos, y cuando los seres se elevaban del suelo, se elevaban las ruedas. Donde el espíritu les hacía ir, allí iban, y las ruedas se elevaban juntamente con ellos, porque el espíritu del ser estaba en las ruedas (…). Y oí el ruido de sus alas, como el de muchas aguas, como la voz de Sadday; cuando marchaban había un ruido atronador, como el estruendo de una batalla; cuando se paraban, replegaban sus alas.*

[154] Ez 10, 20-22: *Era el ser que yo había visto debajo del Dios de Israel en el río Quebar; y supe que eran querubines. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas, y como manos humanas bajo sus alas. En cuanto a sus rostros, tenían la apariencia de los que yo había visto junto al río Quebar. Cada uno marchaba de frente.*

[155] Ap 4, 8: *El primer Viviente, como un león; el segundo Viviente, como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto Viviente es como un águila en vuelo.*

[156] UBIETA, J. A. (Dir): *Op. cit.,* nota a Ez 1, 8.

[157] IRENEO, SANTO, OBISPO DE LYON: *Adversus Haereses* 3.11.8. en J. QUASTEN: *Patrología*, T. I. Madrid, 1991, p. 308 y ss.

[158] Al respecto, véase SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: *La iconografía del beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los beatos)*. Universidad Complutense de Madrid, 1987. Tomo II, p. 389-406.

[159] UBIETA, J. A. (Dir): *Op cit*, nota a Is. 6, 2 (a).

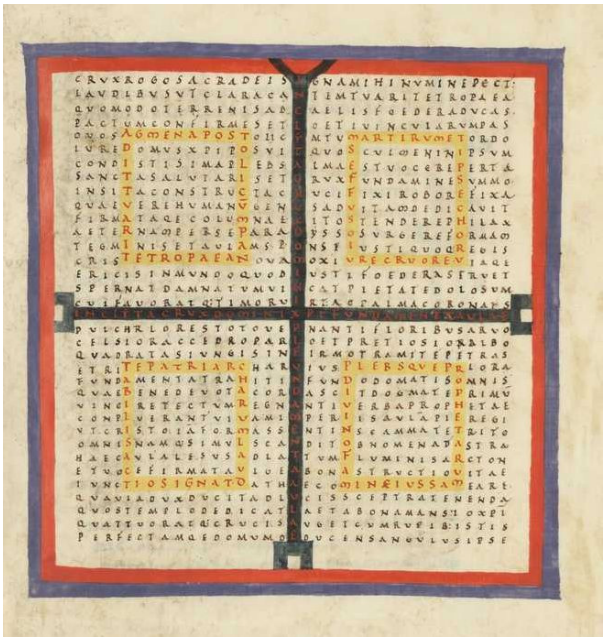
una parte, ambas escenas están relacionadas con la purificación de la boca del profeta y por otra, en la descripción de los querubines existen diversas menciones al fuego, las brasas y el rayo que recuerdan a los *saraf* o serafines. Esta relación también se establece en la descripción que hace Juan en el *Apocalipsis* de los vivientes (cuya vinculación con los querubines ya hemos establecido) a los que describe con seis pares de alas y alabando constantemente a Dios en una evidente alusión al texto de Isaías[160].

.

[160] Ap 4, 8: *Los cuatro Vivientes tienen cada uno seis alas, están llenos de ojos todo alrededor y por dentro, y repiten sin descanso día y noche:"Santo, Santo, Santo, Señor, Dios Todopoderoso, Aquel que era, que es y que va a venir"*.

Figura V:

(Falta en el ejemplar complutense)



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 19r.**

El poema lleva por título: *De quator figuris tetragonicis circa crucem positis, et spirituali aedificio domus Dei*. La imagen nos muestra una cruz con los brazos rematados en una especie de horquillas que divide el cuadrado de letras y una forma cuadrangular amarilla destacada en cada uno de los cuatro sectores.

El poema está dedicado al edificio de la Iglesia en el que los patriarcas, profetas, apóstoles y mártires son los elementos constructivos, representados por los cuatro cuadrados a modo de piedras angulares. El comentario del poema recoge una serie de citas bíblicas que hacen alusión, tanto a la condición de Jesús como piedra angular[161], como a la que tienen los cristianos de templo del Espíritu[162].

[161] Hch 4, 11-12: *Él es la piedra que vosotros, los constructores, habéis despreciado y que se ha convertido en piedra angular. Porque no hay bajo el cielo otro nombre dado a los hombres por el que nosotros debamos salvarnos.*

1Pe 2, 4-8: *Acercándoos a él, piedra viva, desechada por los hombres, pero elegida, preciosa ante Dios, también vosotros, cual piedras vivas, entrad en la construcción de un edificio espiritual, para un sacerdocio santo, para ofrecer sacrificios espirituales, aceptos a Dios por mediación de Jesucristo. Pues está en la Escritura: He aquí que coloco en Sión una piedra elegida, angular, preciosa y el que crea en ella no será confundido. Para vosotros, pues, creyentes, el honor; pero para los incrédulos, la piedra que los*

La Iglesia es en el Nuevo Testamento el equivalente de Israel en el Antiguo, y su comparación con un edificio es recurrente tanto en el Nuevo Testamento como en la patrística y, en general, en la literatura cristiana de todas las épocas. Así lo vemos aparecer en Orígenes, que compara a los cristianos con piedras vivas, y en los comentarios que hacen san Hilario de Poitiers y san Agustín al *Salmo* 127[163]. El mismo Orígenes, en su comentario sobre el arca de Noé, interpreta que los maderos cuadrados del arca son símbolo de los doctores, maestros y celadores de la fe en la Iglesia ya que "cuadrado es lo que no vacila por ninguna parte, sino que, lo gires por donde lo gires, se mantiene firme y sólidamente estable"[164].

Además de los versículos que recoge Rabano Mauro, es especialmente significativa la alusión a Cristo como piedra angular que hace Pablo en la *Carta a los Efesios* cuando afirma:

> A*sí pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas, siendo la piedra angular Cristo mismo, en quien toda edificación bien trabada se eleva hasta formar un templo santo en el Señor, en quien también vosotros con ellos estáis siendo edificados, para ser morada de Dios en el Espíritu*[165].

Esta idea, que tiene su origen en las alusiones mesiánicas del *Libro de Isaías* y los *Salmos*[166], reaparece también en los Evangelios sinópticos[167], en los *Hechos de los apóstoles*[168] y en la *Primera carta de Pedro*[169].

---

*constructores desecharon, en piedra angular se ha convertido, en piedra de tropiezo y roca de escándalo. Tropiezan en ella porque no creen en la palabra; para esto han sido destinados.*

[162] 1 Co 3, 10-17: *Conforme a la gracia de Dios que me fue dada, yo, como buen arquitecto, puse el cimiento, y otro construye encima. ¡Mire cada cual cómo construye! Pues nadie puede poner otro cimiento que el ya puesto, Jesucristo. Y si uno construye sobre este cimiento con oro, plata, piedras preciosas, madera, heno, paja, la obra de cada cual quedará al descubierto; la manifestará el Día, que aparecerá con fuego. Y la calidad de la obra de cada cual, la probará el fuego (…). ¿No sabéis que sois templo de Dios y que el Espíritu de Dios habita en vosotros? Si alguno destruye el templo de Dios, Dios le destruirá a él; porque el templo de Dios es sagrado, y vosotros sois ese templo.*

[163] Sobre estos aspectos véase el artículo de PELLITERO, R.: "Santidad y edificación de la Iglesia" en *El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*. Universidad de Navarra, Servicio de publicaciones, 2004, pp. 517-534.

[164] ORÍGENES: *Homilías sobre el Génesis*. Madrid, Ciudad Nueva, 1999, p. 116.

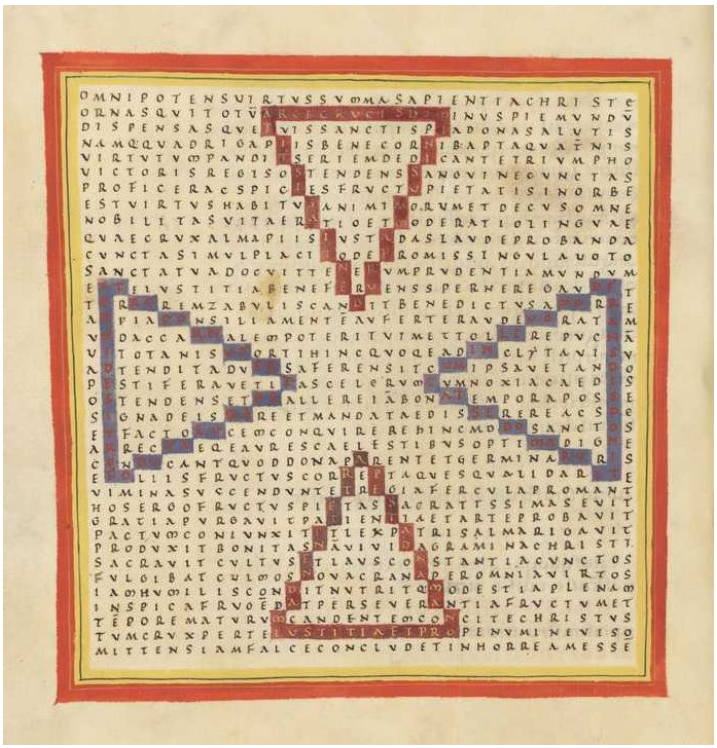
[165] Ef 2, 19.

[166] Sal 118, 22: *La piedra que desecharon los albañiles se ha convertido en la piedra angular*. Is 28, 16: *Por eso, así dice el Señor Yahvé:"He aquí que yo pongo por fundamento en Sión una piedra elegida, angular, preciosa y fundamental: quien tuviere fe en ella no vacilará*.

El cuadrado, como ya hemos mencionado con anterioridad, es la forma más estable y sólida y se emplea con frecuencia para representar cualquier concepto que implique perdurabilidad y firmeza. En *De laudibus Crucis* aparecerá de nuevo en el poema XI para hacer alusión a los libros del Pentateuco, base de la historia del Pueblo de Israel.

· Figura VI:

(Falta en el ejemplar complutense)



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 21v.**

La imagen nos muestra cuatro triángulos escalonados dispuestos en forma de cruz[170]. El poema lleva por título *De quator virtutibus principalibus quomodo ad crucem pertineant, et quod omnium virtutum fructus per ipsam nobis collati sunt* y ensalza

[167] Mt 21, 42, Mc 12, 10, Lc 20, 17
[168] Hch 4, 11-12
[169] 1 Pe 2, 4-8
[170] Cózar considera que esta imagen forma la cruz teutónica; esta cruz recibe su nombre de la orden militar Teutónica creada en Tierra Santa por un grupo de nobles guerreros alemanes en el siglo XII por lo que en este caso consideramos que no puede tener ninguna relación con la ilustración. Véase CÓZAR, R. de: *Op. cit.*, Cap. 4.3

los frutos de la cruz, las cuatro virtudes cardinales, que superan el esplendor del sol y oscurecen la blancura de la nieve.

Las virtudes cardinales se encuentran ya en el paganismo grecorromano. Aristóteles afirma que es lo que completa la buena disposición de una cosa, lo que la perfecciona; aplicándolo al hombre, es virtuoso el que permanece en el justo medio. En Platón se encuentran asociadas no sólo a la esencia del hombre sino a sus actividades y por ello considera virtudes cardinales la prudencia, la fortaleza y la templanza o moderación[171]. También se encuentran formuladas en Cicerón, en su tratado *De officiis* (*Sobre las obligaciones*) y por Marco Aurelio en sus *Meditaciones*. El Cristianismo añadió a estas virtudes las llamadas Virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad.

En la teología católica, las virtudes cardinales disponen al entendimiento y a la voluntad para obrar según el juicio de la razón iluminada por la fe, para que ésta escoja los medios más adecuados al fin sobrenatural del hombre, y se diferencian de las virtudes teologales en que no tienen por objeto a Dios mismo sino el bien honesto[172].

El comentario al poema está repleto además de alusiones a la madera de la cruz y de citas de la Sagrada Escritura en las que se establecen símiles vegetales. Así encontramos mención al *primer salmo*[173], a las palabras de Cristo camino del Calvario según el texto de Lucas[174], al texto de Juan en el que Jesús se compara con la vid verdadera[175] o a la descripción de los frutos del espíritu que hace Pablo en su *Carta a los Gálatas*[176].

---

[171] FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía abreviado*. Madrid: Edhasa-Sudamericana, 1976. p. 435 y ss.
[172] ROYO MARÍN, A.: *Teología de la perfección cristiana*. Madrid: BAC, 1988. p. 135
[173] Sal 1, 3: *Será como árbol plantado entre acequias, da su fruto en sazón, su fronda no se agosta. Todo cuanto emprende prospera*.
[174] Lc 23, 31: *Porque si en el leño verde hacen esto, en el seco ¿qué se hará?*
[175] Jn 15, 5: *Yo soy la vid; vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto; porque separados de mí no podéis hacer nada*.
[176] Gl 5, 22-23: *En cambio el fruto del Espíritu es amor, alegría, paz, paciencia, afabilidad, bondad, fidelidad, modestia, dominio de sí*.

Es bien sabido que elemento vegetal, ya sea como árbol de la vida o en su vertiente más sencilla (ramas, hojas o frutos), es un símbolo recurrente en la iconografía cristiana para referirse a la salvación.

En este poema Rabano Mauro, pese a que menciona el término triángulo al referirse a las formas que se emplean, deja claro que son escalonados ya que de esa forma se indica que sólo mediante la gracia del Espíritu Santo se pueden descifrar. En este caso, por tanto, sería más correcto referirse a la iconografía de la escala o escalera[177] que a la del triángulo.

La simbología de la escalera es generalmente positiva y suele referirse al ascenso o progresión hacia el conocimiento, la virtud o la perfección; cuando es una escalera que se introduce en la tierra puede representar el conocimiento oculto o inconsciente. Sin embargo, si la acción es descendente, todos estos aspectos se revierten y la transforman en símbolo negativo.

En opinión de Chevalier, los egipcios ya utilizan el símbolo de la ascensión mediante la pirámide que es analogía de la escalera sobre todo en el caso de las escalonadas[178].

En la Biblia, la escalera o escala aparece en dos momentos con gran relevancia simbólica. En primer lugar la escala es elemento esencial del sueño de Jacob en el *Génesis*[179]. En la visión del templo futuro de Ezequiel[180] se mencionan

---

[177] Rabano Mauro utiliza el término *gradus* que puede traducirse por peldaño o escalón.
[178] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 460 y ss.
[179] Gn 28, 10-15: *Jacob salió de Berseba y fue a Jarán. Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal y se acostó en aquel lugar. Y tuvo un sueño. Soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y vio que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Vio también que Yahvé estaba sobre ella y que le decía: "Yo soy Yahvé, el Dios de tu padre Abrahán y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia. Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por ti se bendecirán todos los linajes de la tierra, y por tu descendencia. Yo estoy contigo; te guardaré por donde vayas y te devolveré a este solar. No, no te abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho"*.
[180] Ez 40, 24-37.

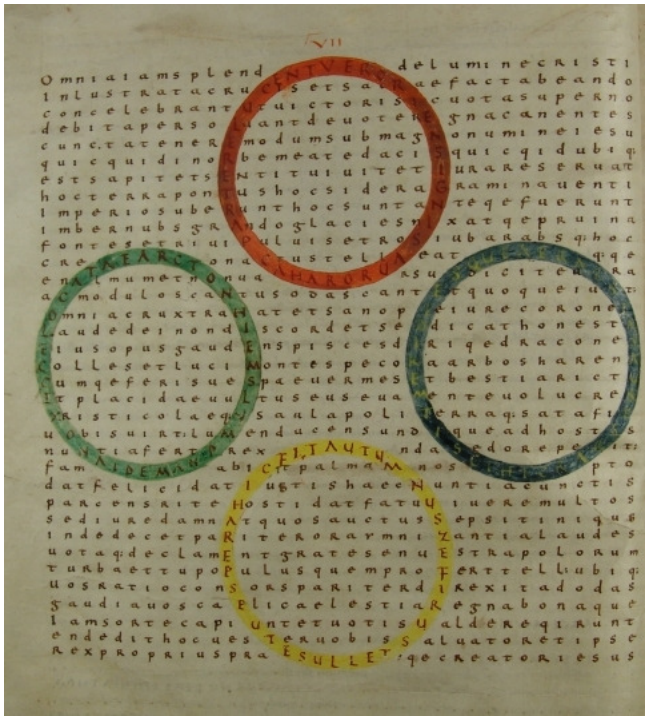
diversas escaleras en los diferentes atrios y pórticos con un número simbólico de peldaños que puede ser siete u ocho.

El uso de la escala como símil es abundantísimo en la literatura cristiana desde época primitiva; lo vemos aparecer ya en Casiano, san Gregorio Magno y san Benito; también lo emplean san Juan Clímaco o Isaac el Sirio y en la plena Edad Media san Bruno, Honorio de Autún o Bernardo de Claraval seguirán usándolo para representar el camino del alma del fiel hacia Dios. Es especialmente significativa la descripción de Jacobo de Serugh que alude a la cruz erguida como una escala maravillosa entre lo terrenal y lo celestial[181].

Tras examinar los diferentes aspectos de la imagen y el poema, nos encontramos ante alusiones a las virtudes que son los frutos de la cruz, a una serie de menciones de lo vegetal en la Biblia y a referencias que comparan la escala que es camino del alma hacia Dios con la propia cruz. Nos preguntamos si esta imagen formada por triángulos de lados quebrados podría ser considerada, tal vez, una cruz leñosa realizada con las limitaciones que las formas geométricas establecen.

[181] Vid CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 455 y ss.

·Figura VII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 1v**

El título del poema es *De quator elementis, vicissitudinibus temporum, de quator plagis mundi, et de quator quadrantibus naturalis diei, quomodo omia in cruce ordinentur, et in ipsa sanctificentur* y nos muestra cuatro círculos con la siguiente disposición y texto[182]:

- Arriba en color naranja y con letras en rojo*: Ver oriens ignis aurora hac parte relucent*

(La primavera, el Oriente, el fuego, la aurora)

- Abajo en color amarillo y con letras en rojo: *Autumnus, zephyrus, tellus et vespera hic fit*

(El otoño, el Céfiro, la tierra y el ocaso)

[182] Es importante tener en cuenta que en las transcripciones de los textos Rabano Mauro sitúa la izquierda y la derecha no en función del espectador sino de la propia imagen. Así en la transcripción del texto de los círculos se dice que *arcton hiems lympha.* está a la derecha. y *Aer, aestas, auster*…a la izquierda, mientras que desde el punto de vista del espectador se situarían al revés.

- Izquierda en verde y con letras en rojo: *Arcton hiems lympha media nox ecce locate*
(El viento del Norte, el invierno, el agua y la media noche)
- Derecha en color azul y con letras en amarillo: *Aer, aestas, auster, arci hic sit meridiesque*
(El aire, el verano, el Austro y el mediodía)

Aunque con diferente orden, en cada círculo se mencionan:
- los cuatro elementos (fuego, tierra, agua y viento)
- los cuatro momentos del día (aurora, ocaso, media noche y mediodía)
- las cuatro regiones del mundo[183] vinculadas a los cuatro vientos (oriente, céfiro, norte y austro o viento del sur)
- las cuatro estaciones (primavera, otoño, invierno y verano)

Los colores se han asignado en función de vínculos simbólicos e iconográficos bastante conocidos. Así a la primavera, el Oriente, el fuego y la aurora se les asigna el rojo anaranjado, que es color de las llamas, y cuya gama tradicionalmente se asocia con la aurora[184].

El amarillo ha correspondido al otoño, el Céfiro, la tierra y el ocaso, aunque con frecuencia se asigna al fuego, las llamas y el verano. La correspondencia puede deberse a que en ocasiones el elemento tierra aparece representada por el color ocre[185] y al color que adquiere la vegetación que empieza a marchitarse camino del invierno.

El viento del Norte, el invierno, el agua y la media noche se han asociado con el color verde. Según Cirlot, los colores del verde al violado corresponden al

[183] Rafael de Cózar traduce *plagis* como *plagas* aunque *plaga-ae* también significa *región*, *extensión* o *país*; consideramos que este último significado resulta mucho más apropiado al contenido del poema. Véase CÓZAR, R. De: *Op. cit.,* Cáp. 4.3.
[184] En la mitología griega Eos, la Aurora, es descrita como una diosa cuyos dedos «color de rosa» abren las puertas del cielo para que pase el Carro del Sol. Véase GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. Barcelona, 1994. p. 161.
[185] CIRLOT, J.E.: *Op. cit.,* p. 136

agua[186]; El verde, además, representa tanto la vida, por ser el color de la vegetación, como la muerte, por la lividez; podría por tanto vincularse al frío y al invierno en el que la tierra descansa en su "muerte pasajera".

La asociación cromática más infrecuente para los ojos modernos es la que vincula el aire, el verano, el Austro y el mediodía con el color azul. En este sentido es determinante la puntualización de Pastoureau quien señala que "para la cultura medieval, el azul es, por el contrario, un color cálido, puesto que es el color del aire y el aire es cálido y seco" [187]. Cirlot señala también que el color azul es uno de los más ambiguos en su significado pero que puede representar el cielo despejado y el día[188], como corresponde a la estación que de trata (verano) y a la hora del día (mediodía).

En el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional, los dos círculos que forman el trazo vertical de la cruz son de color azul mientras que los otros dos son rojos. El azul ha correspondido a verano y otoño mientras que el rojo se ha identificado con primavera e invierno. La diferencia que observamos en este manuscrito, teniendo en cuenta además que la asignación del color nos resulta bastante arbitraria, plantea una incógnita que hoy por hoy no hemos podido resolver[189].

El número cuatro se asocia a lo terrestre y material, frente al tres que representa lo espiritual, y en este caso, refuerza la idea de organización material del mundo que expone el poema.

---

[186] Ídem

[187] PASTOUREAU, M.: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 18. Hay que señalar, sin embargo, que existen numerosos casos en el que al azul aparece asociado a lo que es negativo y está alejado de Dios; es de suponer entonces que el azul se vincule con lo frío y oscuro más que con lo cálido y luminoso. Como ejemplos podemos señalar la división de los corderos y cabritos de San Apolinar el Nuevo en la que dichos animales aparecen guardados por un ángel rojo y azul respectivamente o la imagen de Adán y Eva del Beato de El Escorial donde vemos un árbol con una raíz azul y otra blanca. La azul es del mismo color que la serpiente y además corresponde a Eva.

[188] Ídem.

[189] Manuel Sánchez Mariana, en su estudio del ejemplar complutense, señala que la comparación con el esquema cromático de otros manuscritos conservados establecido por Perrin no permite establecer una relación entre ellos ni llegar a ninguna conclusión concreta a este respecto. Véase SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice carolingio…" 2004, p. 256 y nota 3.

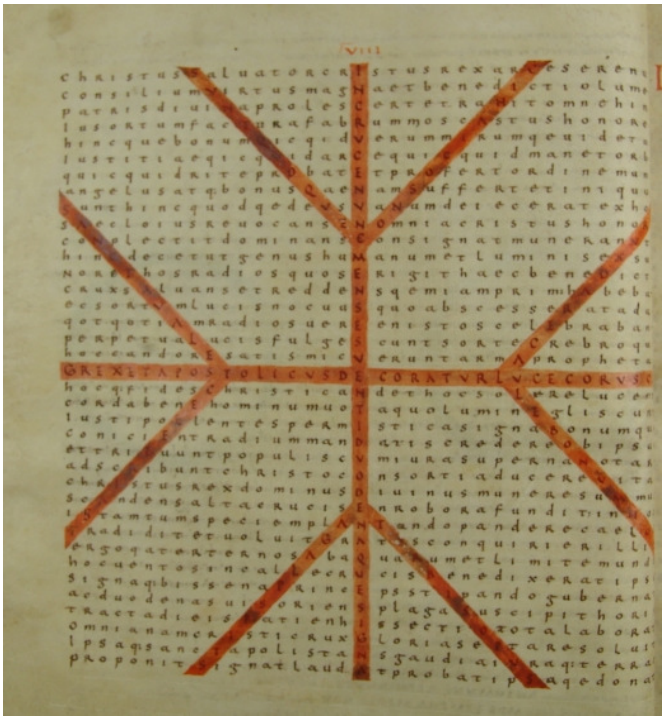
Rabano Mauro, en el capítulo III del libro XVIII de su obra enciclopédica *De universo* dedicado al significado de los números, dice del cuatro que representa las partes del mundo desde las cuales la Santa Iglesia se reunirá, según la profecía de Isaías, así como los cuatro elementos de los que está formado el ser humano, según las etimologías de san Isidoro[190].

En lo referente a la forma geométrica, el círculo es desde antiguo una de las figuras con una simbología más clara y universal. Al no tener principio ni fin representa la totalidad, la perfección y la eternidad y es imagen del movimiento continuo e infinito que se repite sin variación, como sucede con las estaciones del año. Esta idea del *Eterno Retorno* hace que en la Edad Media muchas representaciones del año tengan forma circular[191].

Este poema habla de la totalidad del mundo (los cuatro puntos cardinales), del tiempo (los cuatro momentos del día), del año (las cuatro estaciones) y de la materia (los cuatro elementos). La elección del círculo como figura que da forma al texto no es aleatoria sino que refuerza los ya mencionados aspectos de totalidad y continuidad, al igual que el cuatro vincula el texto con lo terrestre.

[190] LAUAND, J.: *Op. cit.*
[191] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.*, p. 132.

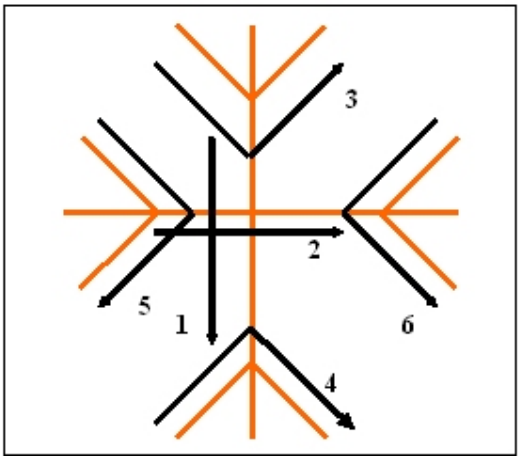
·Figura VIII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 2v**

El título del poema es *De mensibus duodecim, de duodecim signis, atque duodecim ventis, et de apostolorum praedicatione, deque caeteris mysteriis duodenarii numeri, quae in cruce osteduntur* y nos muestra una cruz de 12 brazos en la que los trazos secundarios triangulan los extremos de los brazos principales, realizada en naranja con las letras en rojo.

La lectura comienza por el trazo vertical de la cruz, continua con el trazo horizontal, los dos cortos de la parte de arriba y los dos de abajo. Por último se leen los dos trazos cortos de la izquierda y de la derecha.



Rafael de Cózar considera que esta representación está "en la línea de la cruz teutónica o triangulada"[192].

Como se desprende del título y del texto inserto en la cruz, el poema alude a los doce meses, los doce vientos, los doce signos, los doce apóstoles, las doce regiones y las obras de la tierra, así como a los misterios diversos de este número.

El dodecanario, o grupo de doce elementos, se constituye como el número máximo de las agrupaciones cíclicas o circulares, tales como el zodíaco o el número de los meses. La rosa de los vientos se organiza con este número y muchos panteones cuentan con 12 dioses mayores. Según Cirlot, esta abundancia del número doce se debe a que en todos los casos mencionados "subyace el simbolismo del zodíaco, es decir, la idea de que los cuatro elementos pueden aparecer en tres modos (...), de lo que resultan doce factores"[193].

Para José Perona, y de acuerdo a las ideas expresadas en *De Universo*, la imagen mostraría los cuatro vientos principales representados por la cruz básica y acompañados por los secundarios simbolizados en los brazos cortos[194].

La fórmula dodecanaria se muestra también en el judaísmo y cristianismo en grupos humanos, como los hijos de Jacob o los 12 apóstoles. Doce son los frutos del árbol del la vida[195] y doce las estrellas que decoran la corona de la mujer del *Apocalipsis*[196]. Según Chevalier, representa además a la Iglesia Triunfante, tras las fases militante y sufriente[197].

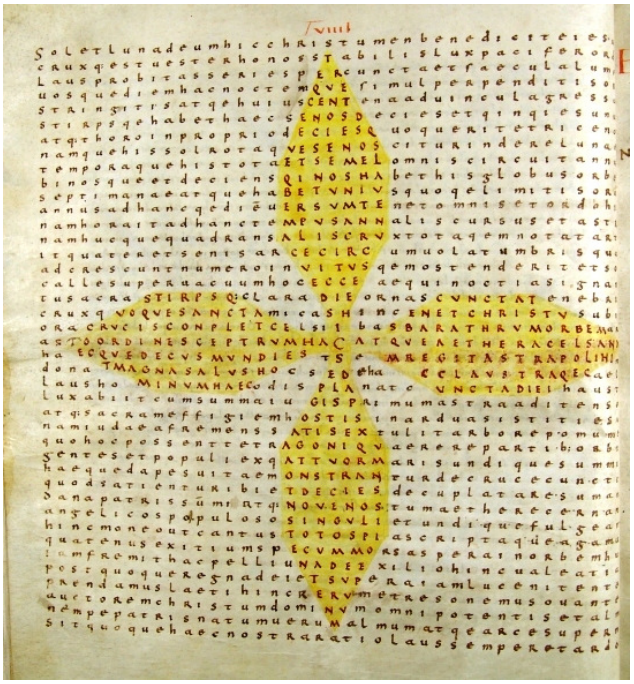
El doce es símbolo de la complejidad interna del universo y en el cristianismo representa "la combinación del cuatro del mundo espacial y del tres

---

[192] CÓZAR, R. de: *Op. cit.*
[193] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 174
[194] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Figurae. (*Ed. J. Perona). Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1995, p. 6.
[195] Ap 22, 2
[196] Ap 12, 1.
[197] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 424.

del tiempo sagrado" por lo que se constituye como el número del mundo acabado[198] y, al igual que el círculo, símbolo de la totalidad.

· Figura IX:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 3v**

Cruz formada por cuatro hexágonos en amarillo con letras rojas. El título del poema es *De diebus anni in quator hexagonis et monade comprehensis, et debissextilli incremento, quomodo in specie sanctae crucis adornentur et consecrentur.*

La explicación al poema es una compleja disertación sobre la estructura del año y sus divisiones, teniendo en cuenta aspectos como la influencia lunar o si el año es o no bisiesto. En función de esta explicación, cada uno de los hexágonos tiene en su interior 91 letras equivalentes a los 91 días que resultan de dividir el año en cuartos. Además, si se divide de nuevo por cuatro el día restante de esta

[198] Ídem.

división, el resultado son cuatro grupos de seis horas, lo que se refleja en la forma "hexagonal" de la cruz.

El poema en sí es una alabanza a la cruz en el ámbito de todo lo creado. Las divisiones del tiempo y de la tierra, el girar de los astros y el continuo sucederse de la luz y las tinieblas se muestran como parte de la grandeza de la creación y de la divina intervención sobre el mundo y el hombre.

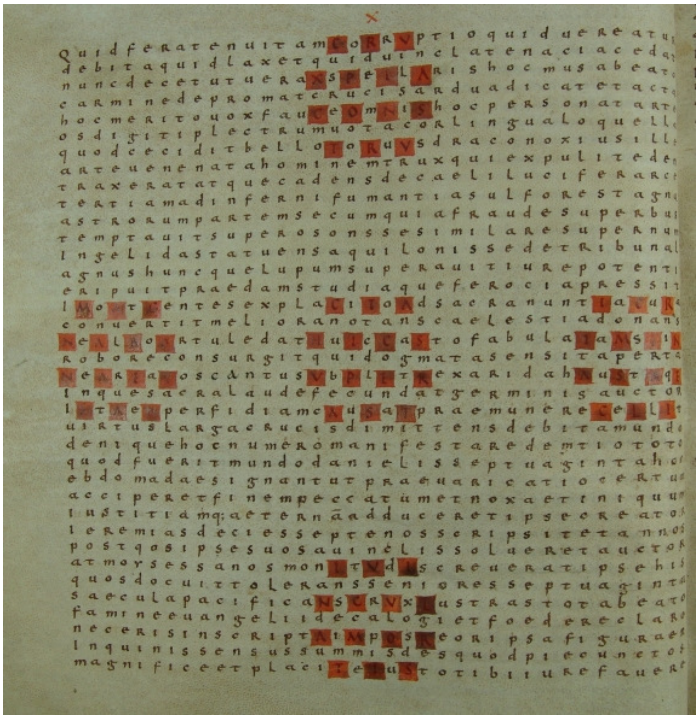
La cruz está formada por cuatro hexágonos amarillos que, sin embargo, recuerdan por su forma a los pétalos de una flor. La identificación de la cruz con el árbol de la vida mediante la tetrafolia o la cruz de aspecto leñoso es una forma frecuente de referirse a la doble naturaleza de Cristo. Como señala Mª Ángeles Sepúlveda, "el árbol que siempre tiene fruto simboliza asimismo la eternidad y, por tanto, la divinidad de Cristo"[199].

San Pablo en *Romanos* 6, 5 afirma que "Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida". La cruz, por otra parte, como instrumento de su muerte, es símbolo de su humanidad, y por ella se cumple la promesa de redención que se hizo a los Primeros Padres[200].

[199] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. de los A.: "Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación". *La España Medieval*. Tomo V. Madrid, 1986. p. 1234

[200] En esta identificación de los dos elementos, cruz y árbol de la vida, no hay que olvidar la leyenda según la cual la cruz de Cristo estaría hecha con la madera del árbol cuyas semillas sacó Adán del Paraíso y que Set colocó en la boca de su padre al enterrarlo.

·Figura X:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 4v**

Cruz formada por cinco grupos circulares de 14 cuadradillos anaranjados con letras rojas. El título del poema es *De numero septuagenario et sacramentis ejus: quomodo cruci conveniant*. La lectura de los setenta cuadrados se realiza, como en todos los casos, siguiendo los trazos de la señal de la cruz y da como resultado: *Crux pia constructa hic superasti vincula mortis/ Magna bona et sancta his superasti crimina saecli*.

Esta figura tiene también una interpretación de carácter numérico en relación con el valor del número setenta, equivalente al número de cuadrados que forman la figura. En la explicación al poema, Rabano Mauro menciona que el número setenta es muy adecuado para la figura de la santa cruz, porque setenta son las semanas que debían pasar sobre las ruinas de Jerusalén según la profecía

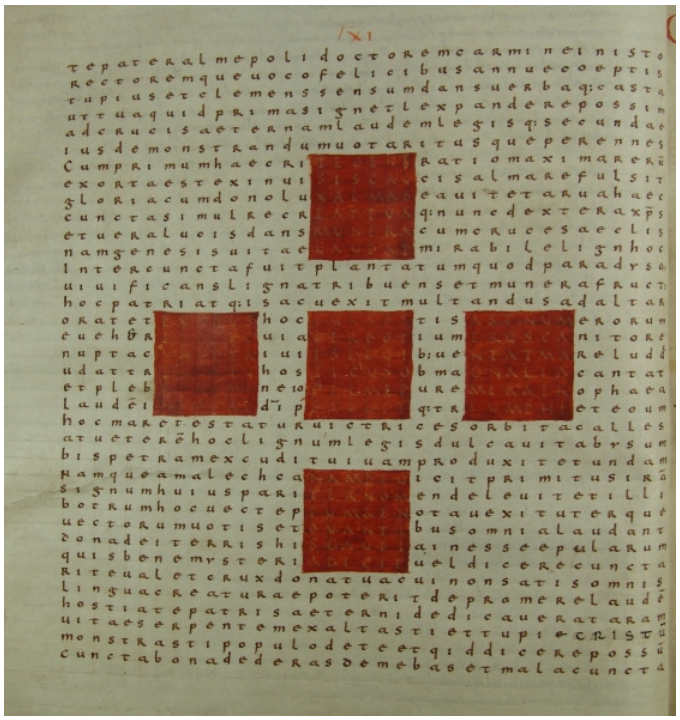
de Jeremías que retoma el profeta Daniel[201] y setenta los ancianos que Yahvé manda elegir a Moisés para que rodeen el tabernáculo[202].

Según Chevalier[203], los derivados o múltiplos del número siete llevan también implícita la idea de totalidad. En concreto el número setenta es el décuplo de siete, lo que lo convierte en un superlativo que implica doble perfección. En la Biblia, el número setenta con frecuencia viene a designar la totalidad de lo real o de lo posible, como se aprecia en Eclo. 20,14 al hablar de la avaricia del insensato, en Is. 30, 26 donde se compara la luz del sol con la prosperidad futura o Gén. 10 donde se describen los setenta pueblos de la tierra. También en el Nuevo Testamento vemos aparecer esta cifra para aludir a la totalidad, cuando Pedro pregunta a Jesús por el perdón de las ofensas[204].

Una vez más a lo largo de la obra encontramos referencias a la totalidad de lo creado, en esta ocasión mediante la alusión al número setenta. Cózar señala además, que esta figura podría estar relacionada con la llamada c*ruz botanada*[205] en la que las circunferencias de los brazos señalarían los puntos cardinales de cualquier espacio, fuera de los cuales nada existe, por lo que simbolizan, una vez más, la idea del todo.

[201] Dn 9, 1 y ss.
[202] Nm 11, 16 y ss.
[203] Sobre el número setenta véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 938 y ss.
[204] Mt 18, 21 y 22: *Entonces se le acercó Pedro y le dijo: Señor, ¿cuántas veces perdonaré a mi hermano que peque contra mí? ¿Hasta siete? Jesús le dijo: No te digo hasta siete, sino aun hasta setenta veces siete.*
[205] Una botana es un parche o remiendo circular empleado para tapar agujeros en odres y otros objetos.

·Figura XI:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 5v**

Cinco cuadrados rojos con las letras en amarillo dispuestos formando una cruz. El título del poema es *De quinque libris Mosaicis, quomodo per crucem innoventur, exponitur*. El orden de lectura en este caso varía del habitual, si tenemos en cuenta la disposición de los libros del Pentateuco. El orden de este poema es, por tanto, arriba-izquierda-centro-derecha-abajo, de acuerdo con la disposición Génesis-Éxodo- Levítico-Números-Deuteronomio.

El poema canta cómo los cinco libros Mosaicos son renovados por la cruz, prefigurada por el árbol del paraíso y el leño que carga Isaac camino al sacrificio y gracias a la cual es saldada la deuda del hombre.

El autor hace un repaso por los principales hechos de cada libro. Así menciona que en el *Génesis* se narra la creación y en el *Éxodo* la salida del pueblo de Israel de Egipto. En el *Levítico* se establecen los ritos sacrificiales que Rabano

Mauro compara de nuevo con el sacrificio de la cruz y en el *libro de los Números* se narra la victoria de Moisés y Aarón contra Datán y Abirón. Finalmente el *Deuteronomio* contiene la antigua ley que es renovada por el Evangelio.

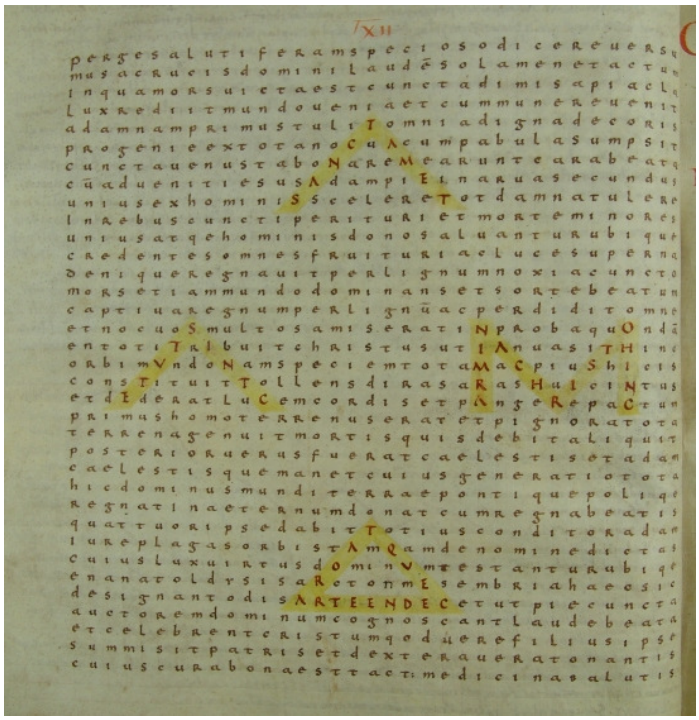
El cuadrado representa lo estático, firme y definido. Según Cirlot, "su carácter estático y severo explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción"[206]. Por ello, la forma resulta idónea para simbolizar los libros del Pentateuco, que reúne las líneas básicas de la historia del pueblo de Israel y de su ley.

Como ya mencionábamos al analizar el poema V, es frecuente el empleo del símil arquitectónico para referirse a Israel y a la Iglesia. En concreto, Orígenes emplea la alusión a lo cuadrado en su comentario sobre el arca de Noé cuando afirma que es el símbolo de los doctores, maestros y celadores de la fe en la Iglesia ya que "cuadrado es lo que no vacila por ninguna parte, sino que, lo gires por donde lo gires, se mantiene firme y sólidamente estable"[207].

Además, en el mundo hebreo, el nombre de Yahvé no podía ser pronunciado por lo que para referirse a Dios se empleaban cuatro puntos que representaban cada una de las cuatro consonantes que formaban dicho nombre.

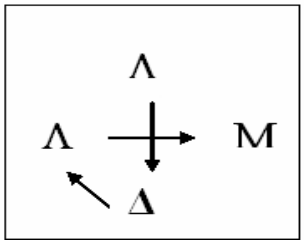
[206] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 156
[207] ORÍGENES: *Op. cit.,* 1999, p. 116

·Figura XII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 6v**

Destacadas en amarillo aparecen las letras griegas AΔAM que forman el nombre de Adán al realizar la señal de la cruz (con los movimientos arriba-abajo-izquierda-derecha).

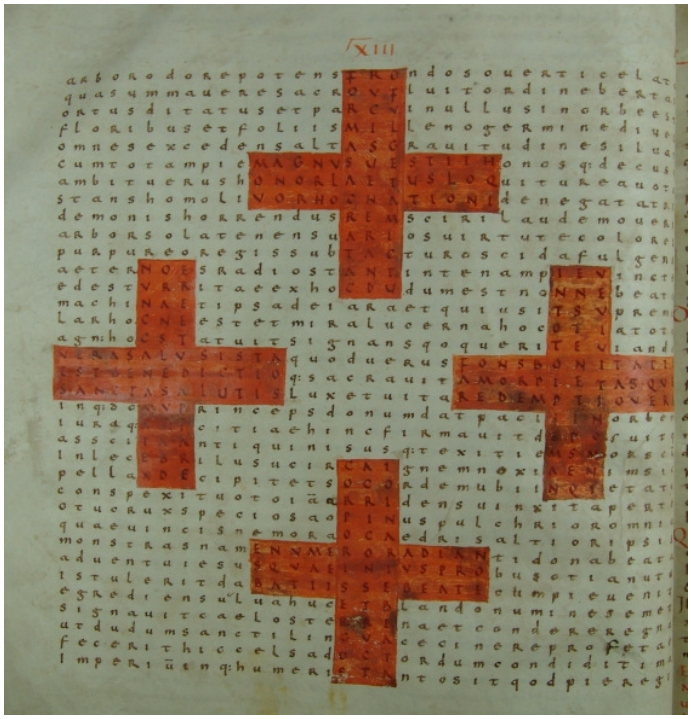



El título del poema es *De nomine Adam protoplasti, quomodo secundum Adam significet, et ejus passionem demonstret*. En la explicación al poema se establece la conocida identificación entre el primer hombre y Cristo, Nuevo Adán que con su muerte y resurrección repara la caída de la humanidad que tuvo lugar por el pecado de los primeros padres.

Rabano Mauro establece también que el nombre Adán contiene en sí mismo las cuatro regiones en las que se divide la tierra según sus nombres en griego, a

saber Anatolia, Disis, Arctos (el Polo Norte) y Mezembria y representa la universalidad del plan divino de salvación[208].

· Figura XIII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 7v**

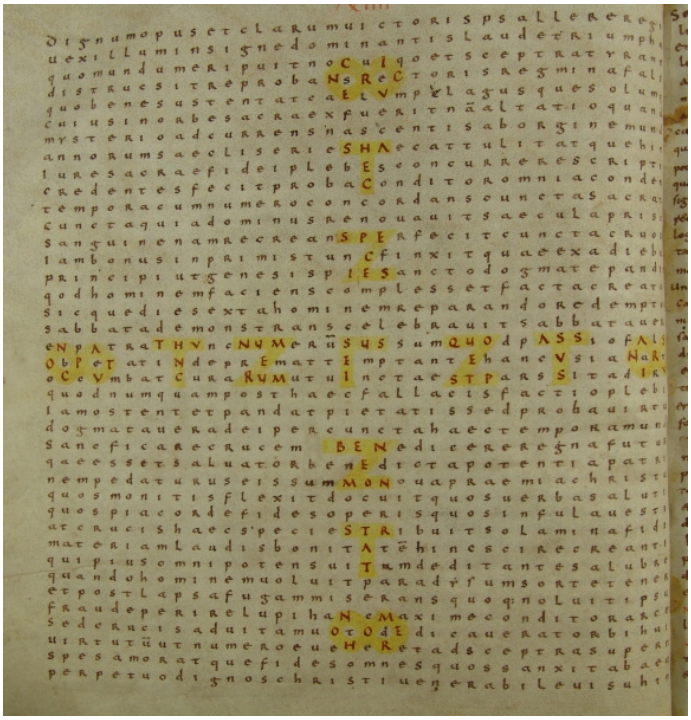
Cuatro cruces naranjas con las letras en rojo dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De diebus conceptionis Christi in utero virginis, quator crucibus demonstratis: hoc est, CCLXXVI et ejusdem significatione*.

El poema trata del misterio de la concepción de Cristo y de los 276 días, equivalentes a nueve meses y seis días, que pasa en el útero materno. Este número se vincula con la creación y destrucción del Templo de Jerusalén y establece un paralelismo entre estos hechos y la muerte y resurrección de Jesucristo.

[208] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.*, 1966, vol. 1, col. 197

Además, la división de doscientos setenta y seis entre cuatro, el número de cruces, equivale a nueve meses y seis días, lo que añade una nueva dimensión simbólica ya que nueve es el número de jerarquías angélicas y el seis el día de la creación en el que Dios dio vida al hombre. El nueve y el seis son a su vez múltiplos de tres, por lo que quizá encontremos aquí una alusión trinitaria relacionada también con la divinidad de Cristo y su concepción.

·Figura XIV:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 8v**

Letras griegas en amarillo con letras rojas dispuestas en forma de cruz a partir de la gamma central que contiene la palabra IESUS; las demás letras están dispuestas a modo de palíndromo. El título del poema es *De annis ab exordio mundi usque in annum passionis Christi, in notis Graecarum litterarum, secundum formam sanctae crucsi dispositis, simul cum sacramento quod in hoc revelatur*.

Tanto el poema como su explicación son una compleja exposición de la relación entre diferentes fechas claves para el pueblo de Dios, como la fecha del diluvio o el bautismo de Cristo en el Jordán.

Además de tener un valor numérico conocido (la Γ representa el número tres, la Z el siete, la T el número trescientos y la X el mil) el autor ve en la Γ el símbolo de la fe en la trinidad, en la Z la esperanza, en la T la caridad y en la X la felicidad eterna, todo ello fundamentado en complejas relaciones numéricas[209].

José Perona considera que este poema recuerda a las lecciones cabalísticas que usó san Jerónimo en sus epístolas sobre los nombres de Dios. En su opinión además la T, que simboliza el número 300, equivale a 6 veces 50, "siendo cincuenta el número de Pentecostés y seis los días de la Creación". La X es el resultado de multiplicar 10 por 100 y por tanto "número de la perfección"[210].

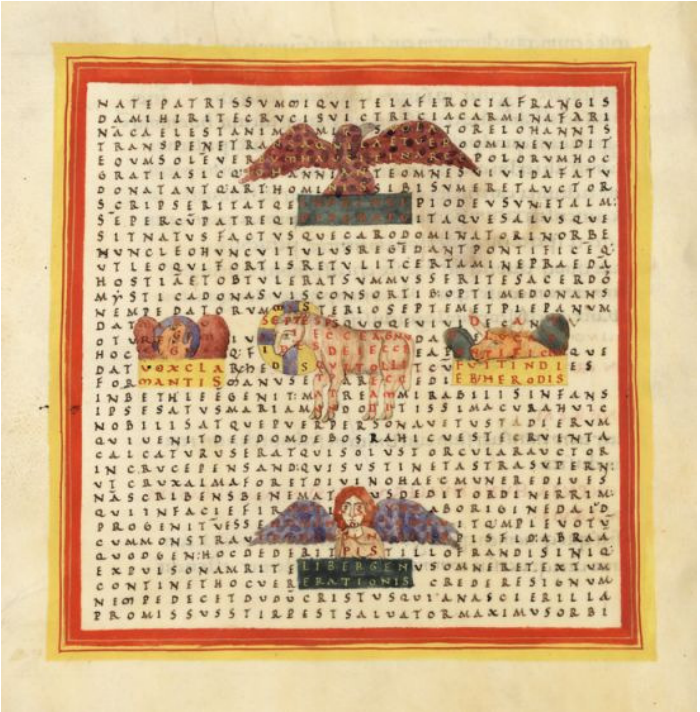
Beato de Liébana, en su tratado sobre el arca bíblica que incorpora coronando el texto dedicado a las Siete Iglesias de Asia, señala que la *tau* representa en sí misma la cruz del Señor ya que "forma un trazo como de árbol plantado, y el otro como una antena alargada en lo alto, que indicaba ciertamente la forma de cruz"[211].

---

[209] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.* 1966, vol. 1, col. 205- 206
[210] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.,* 1995, p. 7
[211] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995. *Comentario al Apocalipsis, libro II.,* p. 277 y ss.

· Figura XV:

(Falta en el ejemplar complutense)



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 47v**

El Cordero en el centro de la cruz y como brazos las cuatro figuras del Tetramorfos. Siguiendo el trazado habitual de la cruz encontramos arriba el águila, abajo el hombre, a la izquierda el león y a la derecha el toro.

En torno al cordero se aparece la frase *Ecce agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi*, sobre su cabeza puede leerse *Septe Sp[iri]t[us] Dei* y en el nimbo cruciforme *YOS*, la forma griega de hijo.

Los símbolos de los cuatro evangelistas aparecen colocados encima de una especie de pedestal en el que encontramos el comienzo de cada uno de los evangelios: el águila de san Juan con *In principio erat V[erbum]*, el león como símbolo de san Marcos con la inscripción *Vox clamantis*, el toro de san Lucas con el texto *Fuit in diebus Hero[dis]* y el hombre que representa a san Mateo con la frase

*Liber generationis*. Esta forma rectangular denominada por Rabano Mauro *charta (*papel, libro*)*, aunque de aspecto bastante ambiguo, parece estar relacionada con aquellas representaciones en las que los símbolos de los evangelistas portan un libro o rollo o descansan sobre él (Fig. 15 y 16) y que encontramos a lo largo de toda la Edad Media.

**Fig 15. *Águila de San Juan*, principios del siglo IX. Londres, Victoria and Albert's Museum, Inv. 269-1867.**

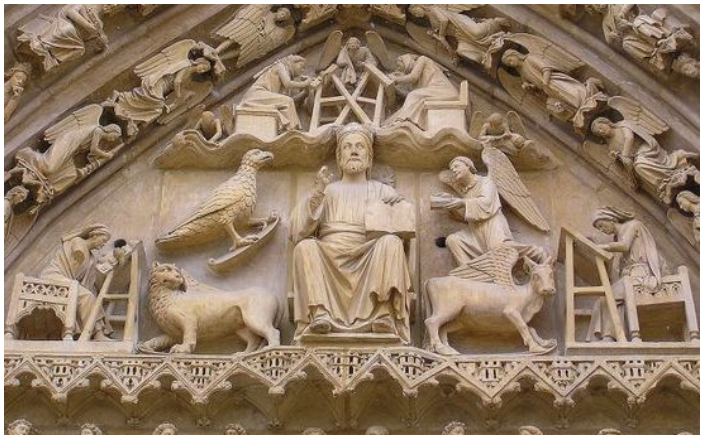


**Fig. 16. *Pantocrator y tetramorfos*, Portada del Sarmental, Catedral de Burgos, ca. 1260**

La imagen es una clara alusión al pasaje apocalíptico en el que Juan ve al cordero vencedor de la muerte que es el único capaz de abrir los siete sellos rodeado de los cuatro vivientes o Tetramorfos[212].

[212] Ap 5, 6 y ss.: *Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a*

Con el término *Tetramorfos* se designa al conjunto de los símbolos que se refieren a los cuatro evangelistas, basándose principalmente en los textos de Ezequiel, Isaías y en el *Apocalipsis*, así como en la reinterpretación que de ellos hacen los Santos Padres. Es un tema fundamental del arte prerrománico y su importancia se mantendrá durante toda la Edad Media debido a que el *Apocalipsis* es el texto que mejor muestra las dos naturalezas de Cristo, por lo que se empleó frecuentemente para condenar tendencias heréticas y en la oposición al Islam.

El *Apocalipsis* está muy emparentado con el Antiguo Testamento del que toma con frecuencia imágenes simbólicas. En concreto, para la elaboración del Tetramorfos, se toman las características esenciales de los querubines o seres vivientes de la visión de Ezequiel[213], muy relacionada con elementos estéticos e iconográficos de Mesopotamia, y de la descripción que hace Isaías de los serafines[214].

Ireneo de Lyon vincula por primera vez en el siglo III de forma evidente, a los vivientes apocalípticos con los querubines de Ezequiel y a su vez con los evangelistas en su intento de defender la canonicidad exclusiva de los cuatro evangelios[215].

---

*toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero.*

[213] Ez 1, 5-25: *Había en el centro la figura de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían figura humana. Tenían cada uno cuatro caras y cuatro alas cada uno. 7Sus piernas eran rectas y la planta de sus pies era como la pezuña del buey, y relucían como el fulgor del bronce bruñido. Bajo sus alas había unas manos humanas por los cuatro costados; los cuatro tenían sus caras y sus alas. Sus alas se tocaban unas a otras; al andar no se volvían; cada uno marchaba de frente.1 La forma de sus caras era un rostro humano, y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila (…). Miré entonces a los seres: había una rueda en el suelo al lado de los seres por los cuatro costados (…). Cuando los seres avanzaban, avanzaban las ruedas junto a ellos, y cuando los seres se elevaban del suelo, se elevaban las ruedas. Donde el espíritu les hacía ir, allí iban, y las ruedas se elevaban juntamente con ellos, porque el espíritu del ser estaba en las ruedas.*

[214] Is 6, 2-3: *Había ante Él serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban, y los unos y los otros se gritaban y se respondían: ¡Santo, Santo, Santo, Yavé de los ejércitos! Está la tierra llena de su gloria.*

[215] *No es posible que haya más de cuatro evangelios, ni tampoco menos. Son cuatro las regiones del mundo en que vivimos y cuatro los vientos de los cuatro puntos cardinales; porque, por otra parte, la Iglesia está diseminada por toda la tierra, y la columna y el fundamento de la Iglesia es el evangelio y el Espíritu de natural que tenga cuatro columnas desde todos los ángulos soplen incorruptibilidad y reaviven en los seres humanos el fuego de la vida. Por todo lo cual es evidente que el Hacedor de todas las cosas, el Verbo, que está sentado sobre los querubines y sostiene el universo, cuando se nos manifestó a los hombres nos dio su*

La identificación de los vivientes apocalípticos con los evangelistas es frecuente en la patrística pero la atribución varía en función de que Santo Padre lo elabore. Sin embargo podemos concluir que la relación más frecuente es la que realiza san Jerónimo en su *Prólogo a los Evangelios* vinculando los símbolos con el comienzo de cada uno de ellos[216].

Sin embargo, san Jerónimo, Gregorio Magno o san Honorio de Autun también entienden el Tetramorfos con matiz cristológico, pues el Salvador fue hombre por su nacimiento, buey por su muerte, león por su resurrección y águila por su ascensión[217]. Santiago de la Vorágine recoge en la *Leyenda dorada* otra versión que atribuye también a san Jerónimo y que, si bien respeta la identificación establecida por el santo, está basada en otros aspectos[218].

A nivel simbólico el Tetramorfos es, en opinión de Cirlot, una manifestación de la antiquísima idea universal que es el principio de cuaternidad y "expresa los aspectos benévolos del «orden» espacial a igual distancia del «centro»"[219]. El número cuatro tradicionalmente representa lo terrestre y lo material por lo que los cuatro símbolos del Tetramorfos asociados al centro, en este caso el Cordero, representarían los aspectos positivos de la correcta ordenación del espacio y de la existencia frente al caos.

---

*evangelio bajo cuatro formas, pero sostenido por un sólo Espíritu.* IRENEO: *Adversus Haereses* 3.11.8. en J. QUASTEN: *Op. cit.*, T. I. Madrid, 1991, p. 308.

[216] RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, 1996-98. T. 1, Iconografía de la Biblia, vol. 1, Antiguo Testamento, p. 49. Mª de los Ángeles Sepúlveda transcribe la versión de este texto que se encuentra en la *Biblia de Cava*. Véase SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: *La iconografía...*, 1987. Tomo II, p. 499.

[217] Ibid., p. 49, CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 435-436 y CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 988.

[218] *La cara del hombre simboliza a Mateo, porque este evangelista en su evangelio destacó más que los otros lo concerniente a la humanidad de Jesús; la del buey representaba a Lucas que fue el que con mayor relevancia expuso el carácter sacerdotal de Cristo; a Marcos, que describió con más detalles que los otros lo relativo a la resurrección del Señor, atribuimos la cara de león (...) porque este evangelista inició su relato presentándonos a Juan Bautista conmoviendo a los pecadores con los rugidos de su predicación; el águila, finalmente, por volar a mayor altura que las demás aves, simboliza apropiadamente al evangelista Juan, que con especial elevación escribió sobre la divinidad de Cristo*. VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada.* Madrid: Alianza, 1982, p. 669.

[219] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,*, p. 448.

La imagen del cordero apocalíptico suele seguir la descripción que le muestra como degollado pero en pie, portando a veces la cruz en una de sus patas y coronado por los siete ojos y los siete cuernos que, como se dice en Ap. 5,6, son los siete espíritus del Señor y representan además "el poder y el conocimiento que Cristo posee en plenitud"[220]. En este caso le vemos coronado por el nimbo crucífero, que es atributo exclusivamente cristológico, y con la alusión textual a los siete espíritus del Señor que menciona el *Apocalipsis*.

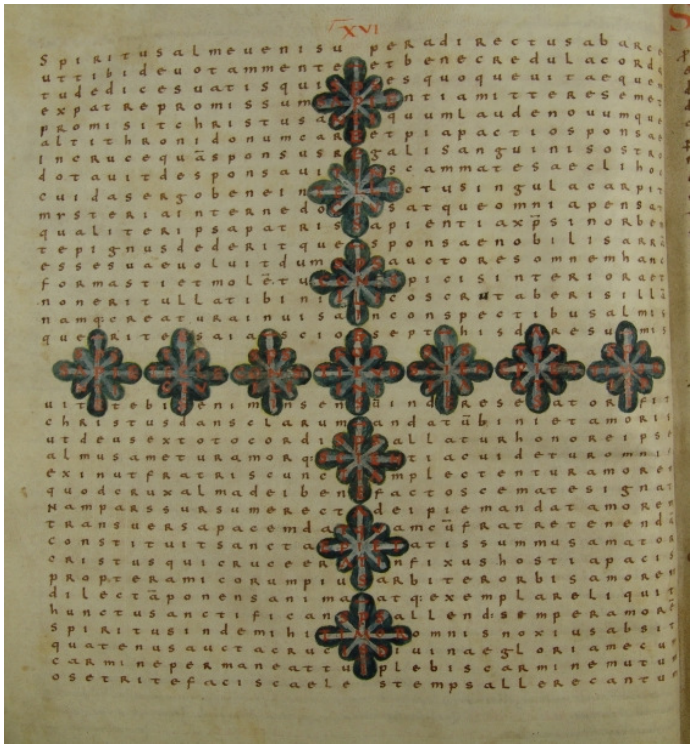
El cordero es tradicionalmente emblema de mansedumbre y pureza y víctima habitual de los sacrificios en el Antiguo Testamento. Según Pierre Prigent este hecho, junto con la profecía de Isaías sobre el Mesías, al que compara con un cordero manso, hace que se emplee como representación del sacrificio de Cristo en numerosos ejemplos del Nuevo[221]. Especialmente significativa resulta la exclamación que pronuncia el Bautista al ver a Jesús, "he aquí el Cordero de Dios" (Jn 1, 35), y que lo vincula con el carácter sacrificial del animal en el Antiguo Testamento, aspecto que también menciona Pablo[222]. La importancia del cordero como símbolo del Mesías se aprecia también en la profecía del *Poema del siervo de Yahvé* (Is. 53) y reaparece con gran fuerza en el cristianismo primitivo, como podemos leer en Act. 8, 32. En el *Apocalipsis* su presencia es frecuente y determinante y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa la victoria del Salvador sobre la muerte y es por tanto emblema del Cristo resucitado y triunfante.

Su presencia como centro de la cruz es por tanto tremendamente emblemática y llena de significado.

---

[220] UBIETA, J. A. (Dir): *Op. cit.*, nota Ap. 5, 6 (b).
[221] Al respecto, véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 344
[222] 1 Co 5, 7: *Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolado*.

· Figura XVI:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 9v**

El título del poema es *De septem donis Spiritus sancti, quae propheta Isaias enumerat* y muestra dos líneas de siete estrellas/flores de ocho pétalos o puntas cada una, realizadas en azul y con las letras en rojo; las líneas se cruzan a la altura de la estrella/flor central que es común para las dos.

Los siete dones aparecen enumerados en el mismo orden en las dos líneas: *sapientiae* (sabiduría), *intellectus* (inteligencia), *consilii* (consejo), *fortitudinis* (fortaleza), *scientiae* (entendimiento), *pietatis* (piedad) y *timoris Domini* (temor de Dios). El poema hace referencia al texto de Isaías en el que se anuncia la venida del Mesías, el vástago de Jesé, sobre el que reposará el espíritu de Yahvé[223].

[223] Is 11, 1 y ss. *Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu de Yahvé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yahvé.*

La identificación de Cristo con la estrella se encuentra en Ap. 22, 16, donde Cristo se llama a sí mismo *estrella brillante de la mañana*, aunque también la profecía de Balam identifica al Mesías que ha de llegar con una estrella[224].

El empleo de estrellas/flores para aludir a Cristo resulta bastante frecuente en la iconografía prerrománica, aunque el número de puntas/pétalos varía. En la decoración del testero de Quintanilla de las Viñas encontramos estrellas/flores de seis pétalos que "son frecuentemente símbolo de Cristo, árbol de la vida, y a menudo ocupan el centro de las cruces anicónicas"[225]. Por otra parte, en los beatos mozárabes aparecen estrellas de ocho puntas de forma parecida; esto se debe a la identificación con Venus, la estrella de la mañana con la que Cristo se vincula, y que en el mundo antiguo se representaba como una estrella de ocho puntas[226].

**Fig. 17. *Catedral de Chartres* (Francia), vidriera de la fachada occidental, ca. 1150.**

Réau, basándose en Baltrusaitis, señala que el tema de los siete dones del Espíritu Santo que rodean a Cristo en forma de palomas y que podemos ver en vidrieras de Saint Denis o Chartres (Fig. 17), constituye en realidad una adaptación de un motivo de carácter astronómico o planetario[227].

El número ocho es el número universal del equilibrio cósmico[228]. Además, es el día que sucede al *sabath* y a los siete días de la creación, por lo que no sólo representa la resurrección de Cristo, que sucede el octavo día, sino que también

[224] Nm 24, 17: *La veo, pero no ahora; la contemplo pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set*.
[225] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. de los Á.: *Op. cit.,* 1986, p. 1230
[226] Ibíd., p. 1230 y nota 34.
[227] REAU, L.: *Op. cit.*, 1996, T. 1, v. 1. *Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, p. 36.
[228] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 768.

anuncia la *era futura eterna* y la resurrección del hombre; si el siete es el número del Antiguo Testamento, el ocho se convierte en el del Nuevo[229].

La relación escatológica entre el octavo día, en el que Jesús resucita, y el tiempo futuro la encontramos en numerosos autores. San Basilio en su *Tratado sobre el Espíritu Santo* defiende la importancia de llamar al domingo "el octavo día" no sólo porque "en el día de la resurrección recordamos la gracia que nos ha sido otorgada sino, también, según pienso, porque este día es, en cierto modo, la imagen del siglo futuro"[230]. Por su parte, san Juan Crisóstomo, afirma "¿Qué es la ogdoada, sino el día del Señor? (...). La Escritura lo ha llamado octavo, manifestando el cambio de la condición y la inauguración de la vida futura"[231].

Por otra parte, el número ocho tiene claras connotaciones bautismales, lo que estaría en relación con la temática del poema, ya que el bautismo es el medio por el que el Espíritu Santo comunica sus dones al neófito[232]. La relación entre el bautismo y el número ocho, el número de la resurrección, aparece expuesto claramente en los escritos agustinianos referentes a la circuncisión que afirman:

> *Así pues, en cualquier día después de su nacimiento en que sea bautizado un niño en Cristo, equivale a circuncidarlo al octavo día, puesto que se le circuncida en aquel que, si bien resucitó al tercer día de ser crucificado, resucitó sin embargo el día octavo de la semana*[233].

También san Pablo en Rom. 6, 3-4 vincula el sacramento del bautismo con la muerte y resurrección de Cristo[234] y san Justino, al respecto de la *Primera Epístola de Pedro*, señala que:

---

[229] Sobre esta interpretación del número 8 véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 768.

[230] BASILIO MAGNO, SANTO: *De Spiritu Sancto*, cap. 27, recogido en BOTTE, B. y DANIELOU, J.: *Vivir según el domingo*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1990, p. 49.

[231] Recogido en BOTTE, B. y DANIELOU, J.: *Op. cit.,* p. 55.

[232] Sobre este aspecto véase OÑATIBIA, I.: *Bautismo y confirmación*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2000, p. 34 y ss.

[233] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Obras de San Agustín.* Madrid: La Editorial Católica, 1971, Vol. 6, *Tratados sobre la gracia,* p. 393.

[234] *¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos para gloria del padre, así también nosotros andemos en una vida nueva*

*El Justo Noé, con los otros hombres del diluvio, es decir, su mujer, sus tres hijos y las mujeres de sus hijos, formaban el número ocho y ofrecían el símbolo del octavo día en el que nuestro Cristo se ha aparecido resucitado de entre los muertos*[235].

Estas relaciones explican el hecho de que numerosos edificios con finalidad bautismal, así como las propias pilas bautismales, adopten formas octogonales e incorporen, en ocasiones, elementos estrellados en su diseño o decoración.

El número siete es el número de los dones que se mencionan en el pasaje de Isaías pero, además, representa la suma perfecta del 3, número del cielo, y del cuatro, representativo de la tierra. Es el total de las direcciones posibles (dos por cada dimensión más el centro) y representa uno de los modelos del transcurso temporal (la semana). En la tradición judeocristiana se le ha relacionado con los siete pecados, uno por cada influencia planetaria[236], y posteriormente ha simbolizado la suma de las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. El uso del número siete es amplísimo en todas las culturas por su aspecto de síntesis e integración, a la vez que de transformación[237]. En la Biblia representa la totalidad, se emplea setenta y siete veces a lo largo del Antiguo Testamento y es un número esencial en el *Evangelio de Juan* y en el *Apocalipsis*[238]

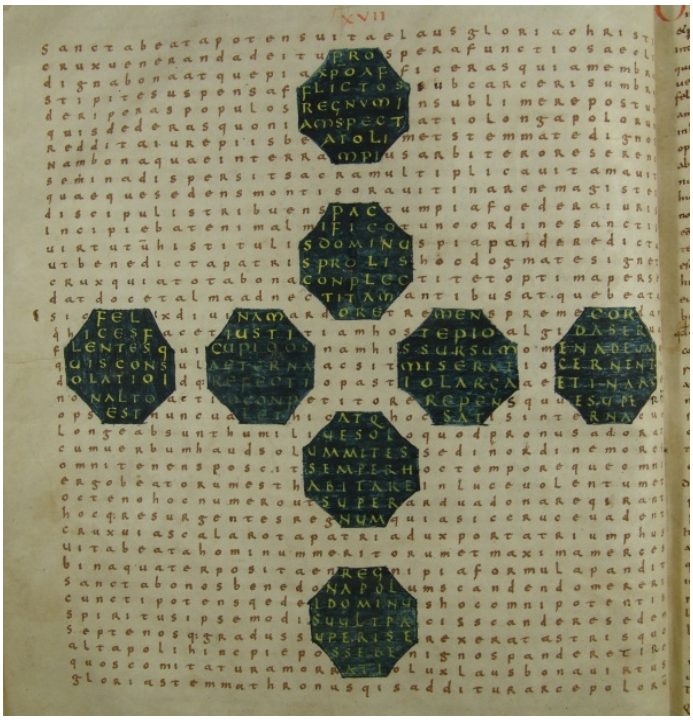
Esta figura conecta temáticamente el texto de Isaías con el *Apocalipsis* ya que en ambos se mencionan los siete espíritus de Dios que reposan sobre el Mesías, el Cordero vencedor de la muerte. Por otra parte, la profecía de Isaías menciona al cordero manso llevado al matadero, idea que el Bautista retoma para hablar de Cristo y que reaparece en el *Apocalipsis* como ya hemos visto en la Figura XV. Se establece por tanto una interesante relación triangular entre ambas imágenes y uno de los textos que las inspira.

---

[235] JUSTINO, SANTO: *Dialogus cum Tryphone,* CXXXVIII, 1-2, recogido en BOTTE, B. y DANIELOU, J.: *Op. cit.,* pp. 56-57.
[236] CIRLOT, J. E.: *Op. cit*., p. 404
[237] Hay siete notas en la escala habitual, siete colores en el arco iris, siete esferas planetarias y siete planetas correspondientes. Al respecto, véase CIRLOT, J. E.: *Op. cit*., p. 404.
[238] Véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.:*Op. cit*., p. 943- 944.

En Ap. 1,16-20, 2,1 y 3,1 se mencionan siete estrellas que Cristo sostiene en su mano derecha y que, como se lee en Ap. 1, 20, son los ángeles que, a modo de pastores, están encargados de vigilar las siete iglesias, representación de la Iglesia Universal. Si tenemos en cuenta este posible significado, descubrimos que una vez más aparece en la obra la idea de totalidad y universalidad mediante la alusión a los siete planetas más cercanos al sol y de las siete iglesias, que reunirían a la totalidad de los fieles.

· Figura XVII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 10v**

Ocho octógonos en azul con letras en amarillo dispuestos en forma de cruz. El título del poema es *De octo beatitudinibus evangelicis*.

El texto de Rabano Mauro establece una relación entre los ya mencionados dones del Espíritu y las bienaventuranzas, siguiendo un texto de san Agustín

referente al sermón de la montaña. Rabano Mauro sin embargo, reproduce el texto de Mateo en su comentario[239].

Según Cirlot, el octógono simboliza la regeneración espiritual[240] por ser el estado intermedio entre el cuadrado, símbolo de lo terrestre y el círculo que, como ya se mencionaba al referirnos a la figura VII, representa la totalidad y la perfección. Además, es el número vinculado con la resurrección por haber resucitado Cristo el octavo día de la semana, hecho que, como ya se ha planteado, influye en la forma de baptisterios y pilas bautismales.

Las ideas de renacimiento, regeneración y resurrección que representan tanto el octógono como el número ocho, se pondrían en relación con las bondades que el evangelio otorga a quien, como dice el texto de Rabano Mauro, *tiene su consuelo en lo alto*[241].

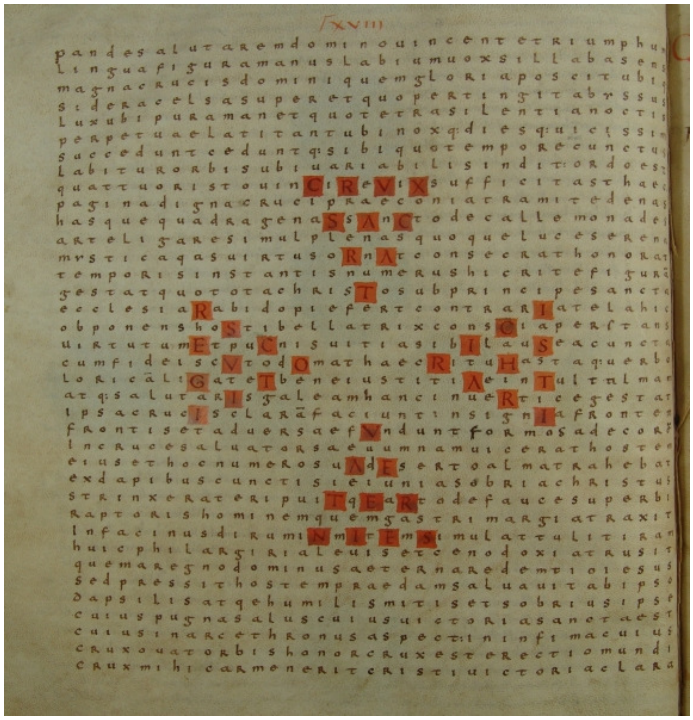
---

[239] Mt 5, 1-10: *Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos; Bienaventurados los mansos porque ellos heredarán la tierra, Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados; Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos; Bienaventurados los misericordiosos porque ellos alcanzarán misericordia; Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios; Bienaventurados los pacíficos, porque ellos serán llamados hijos de Dios; Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque suyo es el reino de los cielos.*

[240] CIRLOT, J.E.: *Op. cit*., p. 338.

[241] *Felices flentes quis consolatio in alto est*. Véase RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.* 1966, vol. 1, col. 218.

· Figura XVIII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 11v.**

Cuatro elementos triangulares compuestos por 10 cuadradillos naranjas cada uno con las letras en rojo y dispuestos en forma de cruz similar a la Teutónica[242]. El título del poema es *De mysterio quadragenarii numeri* y el texto interior, siguiendo el orden habitual de lectura, compone la frase *Cruz sacra, tu aeterni es regis victoria Christi.*

El triángulo representa la agrupación ternaria y, dependiendo de su posición y aspecto, los cuatro elementos; así, hacia arriba representa el fuego, hacia arriba y con el vértice truncado el aire, hacia abajo el agua y hacia abajo y con el vértice truncado la tierra [243]. En la tradición judaica, el triángulo equilátero

[242] Véase nota 105
[243] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.* p. 448.

representa a Dios que no puede ser nombrado. En opinión de Pierre Grisson, el triángulo derecho junto al invertido representan las dos naturalezas de Cristo[244].

En el texto se nos explica que el número al que se dedica la figura se forma multiplicando diez, que es el número de cuadrados de cada triángulo, por cuatro, que es el número total de éstos. El número diez representaría las diez leyes (Diez Mandamientos) del Antiguo Testamento[245], mientras que el cuatro alude a los Evangelios, texto que consuma y supera la antigua Ley. La multiplicación del cuatro por el diez, por tanto, daría como resultado el número cuarenta y equivaldría a unir la Antigua Ley con la Nueva.

El autor destaca la importancia del número cuarenta y lo relaciona con diversos hechos bíblicos como el ayuno de Cristo en el desierto resistiendo las tentaciones durante cuarenta días[246] o la edad de Isaac cuando tomó por esposa a Rebeca[247], unión que se equipara con la de Cristo y su Iglesia[248]. También se dice que estos fueron los días tardaron en volver los doce varones enviados a explorar la tierra prometida[249].

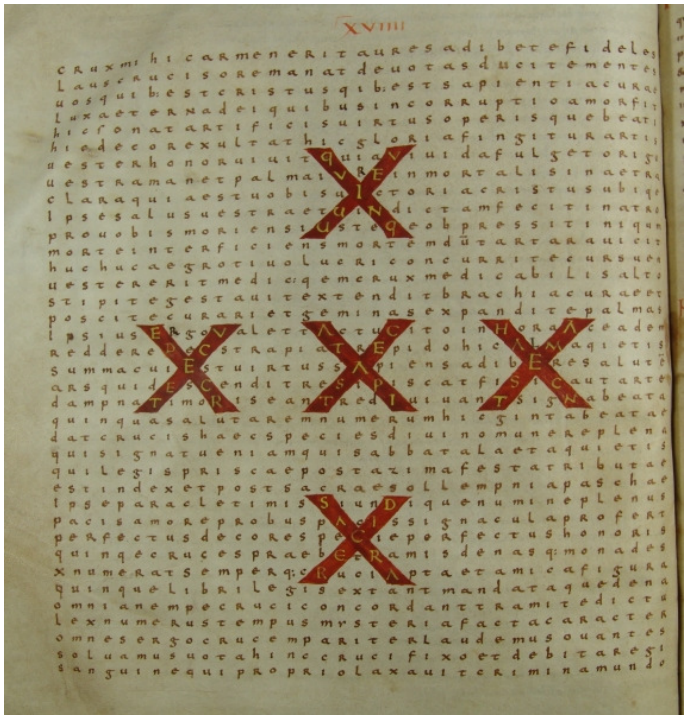
En la simbología bíblica, el número cuarenta se relaciona con la espera, la prueba o el castigo y es la cifra que marca los principales acontecimientos de la historia de la salvación[250]. En el Antiguo Testamento es una edad clave para el hombre pues a esa edad se desposa Isaac con Rebeca o Esaú con Judith[251]. Moisés comienza a hablar al pueblo de Israel en el año 40[252]. También los reinados David

---

[244] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.:*Op. cit*. p. 1021
[245] Ex 22, 1 y ss.
[246] Mt 4 1-11; Mc 1, 12-12; Lc 4, 1-14
[247] Gn 25, 20
[248] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.,* 1966, Col. 222
[249] Nm 13, 1 y ss. *Yahvé habló a Moisés, diciendo: Manda a algunos hombres a explorar la tierra de Canaán que voy a daros: manda a uno por cada tribu y que sean todos de los principales entre ellos (...). Volvieron de explorar la tierra al cabo de cuarenta días.*
[250] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*., pp. 378-9.
[251] Gn 26:34 *Y cuando Esaú fue de cuarenta años, tomó por mujer á Judith hija de Beeri Hetheo, y á Basemat hija de Elón Hetheo.*
[252] Dt 1, 3 *El año cuarenta, el undécimo mes, el día primero del mes hablo Moisés a los hijos de Israel de todo aquello que Yahvé le mandara hacer respecto de ellos.*

y Salomón duran cuarenta años[253] y los castigos de la humanidad pecadora se traducen en cuarenta días de lluvia[254] o cuarenta años vagando por el desierto[255]. En los textos del Nuevo Testamento el número cuarenta cobra también gran importancia pues Jesús ayuna durante cuarenta días y cuarenta noches en el desierto[256] y, según Pierre Prigent, "resucita después de cuarenta horas de estar en el sepulcro"[257].

· Figura XIX:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 12v.**

[253] 2 S 5, 4; 1 R 11, 42
[254] Gn 7, 17 *Y fué el diluvio cuarenta días sobre la tierra; y las aguas crecieron, y alzaron el arca, y se elevó sobre la tierra*
[255] Nm 32,13 *Y el furor de Jehová se encendió en Israel, e hízolos andar errantes cuarenta años por el desierto, hasta que fue acabada toda aquella generación, que había hecho mal delante de Jehová*
[256] Mt 4,2 *Y habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, después tuvo hambre*
[257] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 379

Cinco aspas en rojo con letras en amarillo dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De quinquagenario numero et sacramento in eo manifestato* y las aspas son, como se nos explica en el cometario al poema, representación de la numeración romana equivalente al número diez. Además, el número total de letras también es de cincuenta, distribuidas diez en cada una de las cinco equis.

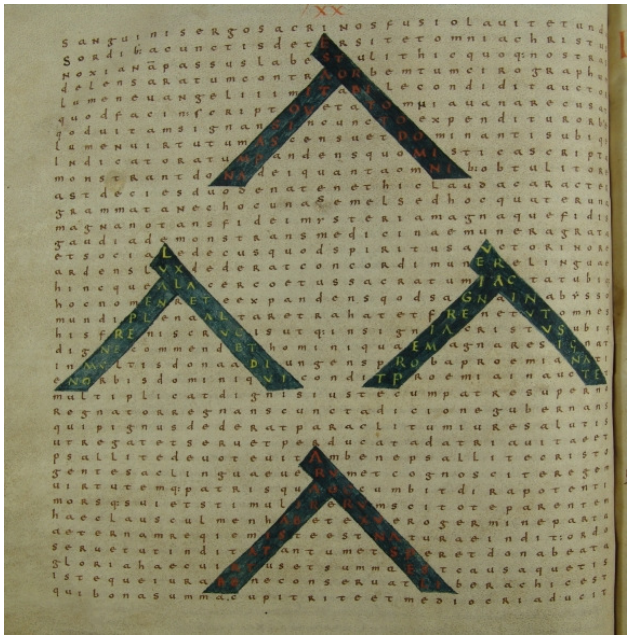
Toda la explicación versa, de nuevo, sobre la trascendencia de esta cifra y de sus combinaciones[258]. Entre los hechos relacionados con el número cincuenta, el autor menciona la celebración de la entrega de las tablas de la ley a Moisés, que se realizaba a los cincuenta días de la Pascua del Cordero, o la venida del Espíritu Santo sobre los discípulos, cincuenta días después del sacrificio de Cristo, de modo que la cifra que se convierte aquí en un periodo simbólico.

En su prólogo a la edición del *De laudibus Crucis*, José Perona señala que el número diez es "representación mística de la cruz" y además "signo de la totalidad". El número cincuenta por su parte puede ser considerado resultado de varias operaciones aritméticas. Así podemos entenderlo como las suma de 49, el cuadrado de 7 y símbolo también de la totalidad, más la Mónada, representación del Uno que es Dios. Por otra parte puede ser entendido como la suma del ya descrito número 10 y del 40, uno de los llamados *impariter pares,* "que pueden ser divididos en partes iguales, pero cuyas partes no pueden ser a su vez divididas en partes, tendiendo a la unidad"[259].

[258] El número cincuenta desde la mitología griega ha simbolizado la exacerbación de lo humano por ser décuplo de cinco, número que representa al hombre en su aspecto más físico (cuatro extremidades más la cabeza), al mundo sensorial por su relación con los cinco sentidos, y al universo (cuatro direcciones más el centro) aunque, si tenemos en cuenta el sentido general del texto, es lógico pensar que son otros aspectos los que han hecho al autor elegir esta cifra. Sobre el significado del número cinco, véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit., p*p. 291-295.

[259] RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.,* 1995. p. 6.

· Figura XX:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 13v.**

Cuatro lambdas en azul, dos con letras en rojo y dos en amarillo, dispuestas en forma de cruz. El título del poema es *De número centenario et vicenario, et mystica ejus significatione*.

El poema relaciona el número ciento veinte con aspectos como la altura del templo de Salomón[260] o el número de los varones sobre los que descendió el Espíritu Santo en Pentecostés[261].

En la cábala hebrea el número que corresponde a la letra L es treinta y ocupa la duodécima posición en el alfabeto. La lambda es la letra undécima del

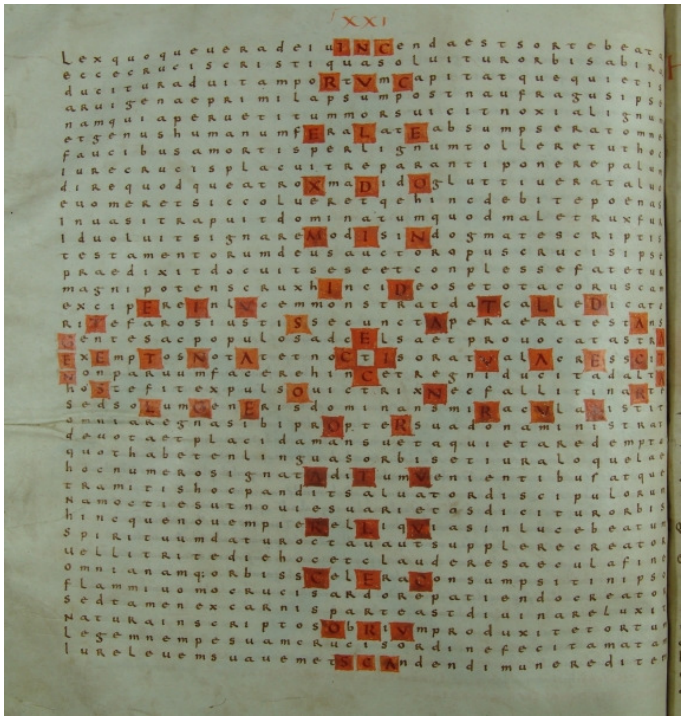
[260] En I R 6, 1 y ss. se dice que la casa que Salomón edifica a Yahvé tenía *sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto* pero en ningún momento de la descripción se menciona la cifra de ciento veinte codos sobre la que versa el poema. El largo por el ancho sumaría mil doscientos.

[261] Tampoco en los Hechos de los Apóstoles se menciona este número en concreto sino que se dice que los apóstoles estaban *todos juntos*; posteriormente se habla de una muchedumbre que se acerca a contemplar el prodigio, por lo que esta cifra probablemente proceda de la tradición o de algún texto apócrifo. El décuplo normalmente se emplea para simbolizar la totalidad por lo que quizá la muchedumbre se quiera representar por el ciento veinte que es el décuplo de doce, número de los apóstoles.

alfabeto griego y tiene también un valor de treinta. Por tanto la multiplicación del valor de cada letra, treinta, por el número de lambas, cuatro, daría como resultado ciento veinte, que es la cifra a la que se dedica el poema.

En la antigua Grecia representó la unidad de las polis y en física simboliza la energía. Según Bayley, esta letra representaría el poder[262].

·Figura XXI:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 14v.**

Cruz de brazos ovalados formada por setenta y dos pequeños cuadrados naranjas con las letras en rojo. El título del poema es *De septuagenario numero et binario cum ejus significationibus* y hace alusión a los misterios del número 72, pues

[262] BAYLEY, H.: *The lost language of symbolism*. Londres, 1952. Recogido por CIRLOT, J. E..; *Op. cit.,* p. 274.

setenta y dos son los libros canónicos de la Biblia, el número de las lenguas y de los discípulos de Cristo, además de los apóstoles[263].

Rafael de Cózar plantea que puede tratarse de una cruz *ovalizada* que representaría el "movimiento continuo de las fuerzas en todo ser vivo"[264]. El poema que decora el interior de la figura alude a la ley de Dios que reluce sobre la cruz, a la que todas las gentes deben adorar. Este texto nos hace pensar que tal vez esta representación tenga relación con la figura IX y se trate de una tetrafolia en alusión a la cruz como Árbol de la Vida, símbolo de la doble naturaleza de Cristo.

Por otra parte, el óvalo es la forma que adopta la mandorla y que, en opinión de Chevalier, no es otra cosa que un rombo con los ángulos laterales redondeados[265]. El rombo simboliza la unión de los mundos superior e inferior y la superación del dualismo materia-espíritu, del mismo modo que la cruz leñosa o la tetrafolia unen en sí mismas las dos naturalezas del Salvador.

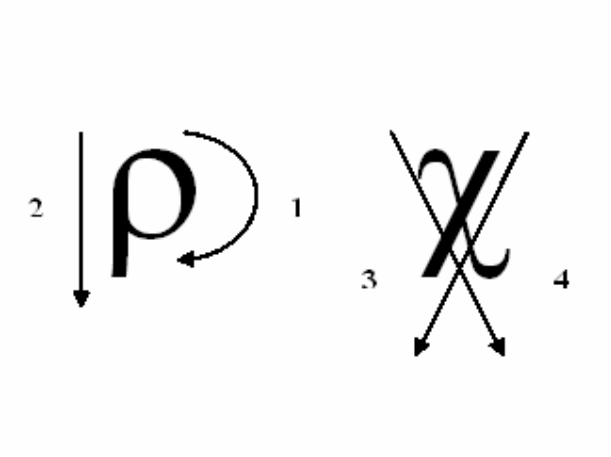
[263] Cózar en su obra *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario* plantea que esta figura se refiere a la importancia del número setenta, pero el texto de Rabano Mauro alude en realidad al número setenta y dos. Vid RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.,* 1966, vol. 1, col. 234
[264] Vid CÓZAR, R. de: *Op. cit.*
[265] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 680.

· Figura XXII:

***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 15v.**

Crismón con la χ y la ρ formadas por letras griegas mayúsculas en rojo con el texto en amarillo, en naranja con el texto en rojo y en amarillo contorneada en rojo y con el texto en el mismo color. El título del poema es *De monogrammate, in quo Christi nomen comprehensus est*.

La lectura se realiza siguiendo los trazos habituales de escritura de las letras, es decir, desde la base de la curva de la ρ hasta la parte alta de la misma y bajando luego por el caído; en el caso de la χ primero el trazo de izquierda a derecha en diagonal y luego en sentido contrario.




Según este orden de lectura las letras que aparecen en la ilustración son OCHPIHCYCΛλHΘIΛΘCXPCHIC pero la transcripción que se da en la explicación al poema forma el texto O COTHP IHCYC ΑΛΗΘΙΑ THEOC XPC HIC[266].

Dentro de estas letras de mayor tamaño y siguiendo el orden de lectura señalado, encontramos un texto poético sobre el nombre de Cristo y sus dos naturalezas.

A la hora de enfrentarnos a la interpretación de esta serie de letras debemos tener en cuenta que se trata de un texto redactado en una fase tardía del uso de la lengua griega. En primer lugar encontramos la sigma de final de palabra empleada también al principio y entre vocales trazada a modo de C latina, modalidad tardía muy diferente de su trazado clásico (σ, Σ). Lo que parece ser una lambda mayúscula (Λ) es en realidad una alfa (A) sin el travesaño, mientras que la lambda se ha realizado como una minúscula pero de gran tamaño (λ). La zeta griega (Θ, θ) aparece latinizada con el grupo "th".

Existen además algunos errores sintácticos de concordancia que pueden deberse a esos ajustes que en el prólogo de la obra el autor afirma haber utilizado o bien al desuso en el que había caído la lengua griega. Por otra parte, la última palabra HIC no parece corresponderse con la lengua griega, salvo que se tratara de

[266] Véase RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Op. cit.,* 1966, *v*ol. 1. col. 236

las tres primeras letras del nombre de Jesús de forma desordenada, por lo que nos inclinamos a pensar que tal vez se trate de la palabra latina *hic* aludiendo a que en el Crismón se encuentra inserto el nombre de Cristo, como indica el título del poema.

Una reconstrucción posible de este texto sería la frase *O COTHP IHC[O] YC AΛHΘIA THEOC XP[ISTO]C HIC*[267] es decir *El Salvador Jesús, en verdad Dios, Mesías aquí* si la palabra *αἰληθια* fuera un dativo con valor adverbial o *El Salvador Jesús, verdadero Dios, Mesías aquí* si se hubiera empleado por error el sustantivo *αἰληθια* en lugar del adjetivo *αἰληθής*. A nuestro entender, el uso algo extraño del artículo es atribuible a las razones antes mencionadas.

El crismón, monograma de Cristo formado por la unión de las dos primeras letras de la palabra *ΧΡΙΣΤΟΣ*, ungido, es uno de los símbolos cristianos más antiguos utilizado por la Iglesia primitiva incluso con anterioridad al de la cruz, que hasta principios del siglo IV mantuvo el carácter negativo. Cuando la cruz se añade al lábaro constantiniano, las antiguas águilas imperiales que coronaban los estandartes también fueron substituidas por el crismón.

La necesidad de dejar patente la divinidad de Cristo, negada por algunas herejías como el arrianismo, hizo que en el siglo IV el anagrama se encerrase dentro de un círculo[268], representativo de la eternidad, o que se incorporasen otros elementos de significado similar, como el A y la Ω. En algunos crismones románicos se ha incorporado una S que, como nos explica el tímpano de Jaca, representa al Espíritu Santo para darle un carácter trinitario. De esta manera, y ya que el griego caía en el olvido, la P pasa a representar la P de *Pater*, la X permanece como símbolo de Cristo y la S representa al *Spiritu Sancto*.

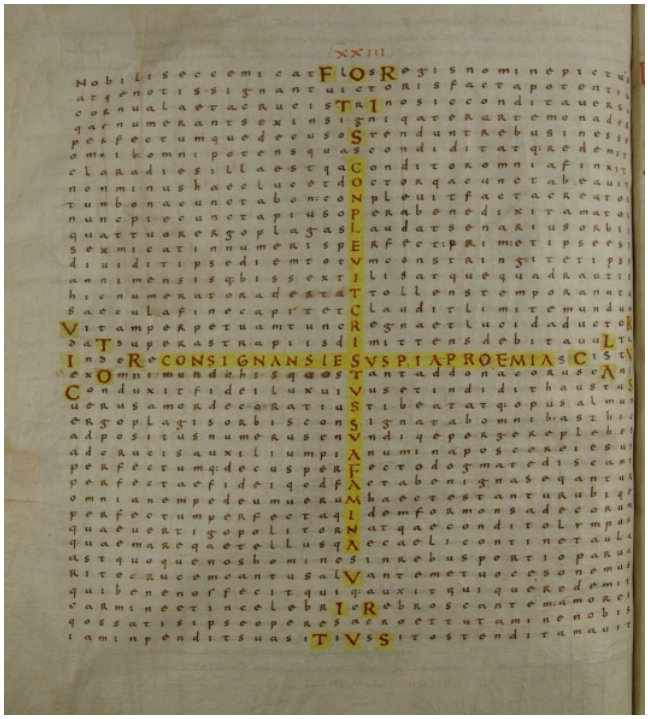
[267] Ο ΣΟΤΗΡ ΙΗΣΟΥC ΑΛΗΘΙΑ ΘΕΟC ΧΡΙΣΤΟC ΙΗΣΟΥC
[268] En ocasiones el círculo pasa a ser una corona de laurel como símbolo de triunfo.

A lo largo de la Edad Media, el crismón comienza a substituirse por las primeras letras del nombre de Jesús en griego, IHS, a veces atribuyéndole el significado de *Iesus Hominum Salvator*.

Otro símbolo frecuente en el arte cristiano primitivo es el pez. Como es sabido, el término en griego ( ΙΧΘΟΥΣ) compone la frase *Jesús, Mesías, hijo de Dios Salvador* y constituye una profesión de fe completa. Su uso fue frecuente hasta el siglo III y su desaparición se relaciona con el declive del uso de la lengua griega.

La frase que componen las mayúsculas que forman el crismón es muy similar a la profesión de fe que llevaba implícita la figura del pez por lo que esta figura, la única que no emplea la forma de cruz, reúne en sí misma el contenido de los dos símbolos más frecuentes del cristianismo primitivo (el crismón y el pez), ambos fuertemente relacionados con el mesianismo y cuyo significado cobrará nuevamente una gran importancia en la lucha contra herejías vigentes en la Edad Media, como el arrianismo visigodo, o frente al Islam.

· Figura XXIII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 16v.**

Cruz griega con brazos rematados en triángulos a modo de cruz patada, realizada en color amarillo y con las letras en rojo. El título del poema es *De numero vicenario et quaternario, de que ejus significatione*.

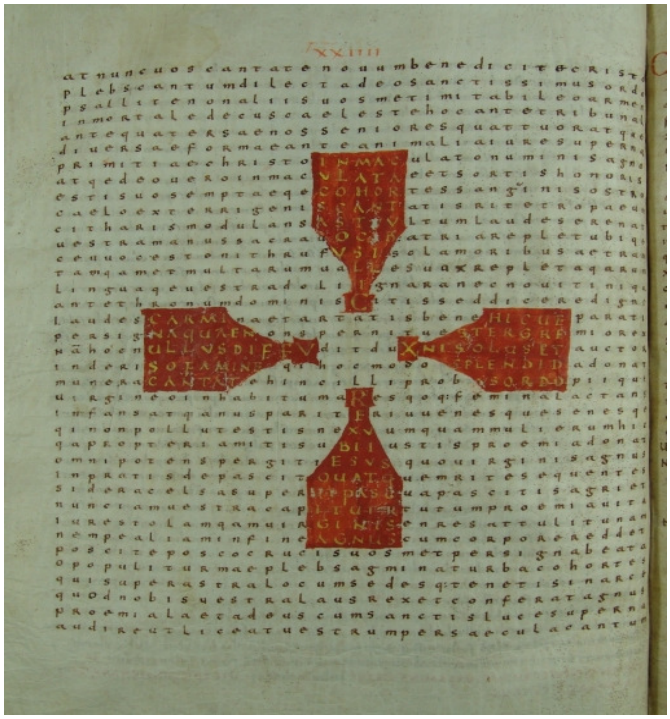
El texto trata de la importancia del número 24 que equivale a las horas del día, las divisiones de los sacerdotes (levitas) que establece David[269], el número de los ancianos del *Apocalipsis* y la suma de los patriarcas y los apóstoles.

Los veinticuatro ancianos son un símbolo del paso del tiempo y representan, al mismo tiempo, un papel sacerdotal y regio pues alaban al señor, lo asisten y participan de su poder real, como señalan sus coronas[270]. Su número

[269] 1Cr 24, 1 y ss.
[270] Ap 4, 9. *Los veinticuatro ancianos se postraban delante del que estaba sentado en el trono, y adoraban al que vive para siempre jamás, y echaban sus coronas delante del trono*

simboliza la doble armonía del cielo la tierra y la doble plenitud sagrada (temporal y eterna). Como ya se ha mencionado, el doce era el número sagrado del pueblo elegido, por lo que su duplicación se debe a su doble papel hacia el Señor y hacia los hombres y por su doble carácter de sacerdotes y reyes[271].

· Figura XXIV:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 17v.**

Cruz griega formada por cuatro elementos pentagonales en rojo con las letras en amarillo. El título del poema es *De numero centenario, quadragenario, quaternario, ejusque significatione*.

Aunque la explicación del poema habla de *quator pentagonis* lo cierto es que el aspecto de las figuras difiere bastante de la forma habitual del pentágono. La mayor similitud la encontramos con una tienda de tela que tradicionalmente se ha

[271] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 1051

considerado el origen del templo y, por su forma cupulada, una representación de la presencia del cielo sobre la tierra[272]. Como su propio nombre indica, también el Tabernáculo es una tienda y así se nos describe en el Éxodo la que Yahvé manda realizar a Moisés[273]. Las representaciones de la miniatura, tanto del tabernáculo del Antiguo Testamento como del que se menciona en el *Apocalipsis*, resultan bastante similares a las formas que aquí presentamos (Fig. 18).

San Jerónimo describía el *sancta sanctorum* del templo como un signo sagrado que englobaba al mundo entero, y que era además símbolo de los cuatro elementos y de todas las dimensiones. También Orígenes lo describía como una "figura del mundo entero", mientras que el filósofo judío Filón de Alejandría veía en él una imagen del mundo pero también del hombre y de la condición humana[274].

**Fig. 18. *Aarón en el Tabernáculo.* Biblia de San Isidoro de León, 960, Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. 2, fol. 50r.**

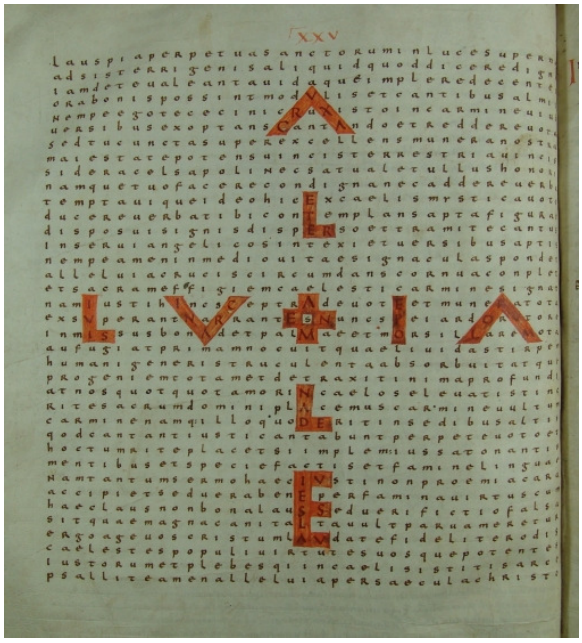
El número 144 sobre el que versa el poema es el cuadrado de 12 que, como ya se ha mencionado con anterioridad, es el número de las divisiones espacio-

[272] Ibíd., p. 992.
[273] Ex 26, 1 y ss: *Y harás el tabernáculo de diez cortinas de lino torcido, cárdeno, y púrpura, y carmesí: y harás querubines de obra delicada. La longitud de la una cortina de veintiocho codos, y la anchura de la misma cortina de cuatro codos: todas las cortinas tendrán una medida. Cinco cortinas estarán juntas la una con la otra, y cinco cortinas unidas la una con la otra. Y harás lazadas de cárdeno en la orilla de la una cortina, en el borde, en la juntura: y así harás en la orilla de la postrera cortina en la juntura segunda. Cincuenta lazadas harás en la una cortina, y cincuenta lazadas harás en el borde de la cortina que está en la segunda juntura: las lazadas estarán contrapuestas la una á la otra. Harás también cincuenta corchetes de oro, con los cuales juntarás las cortinas la una con la otra, y se formará un tabernáculo..*
[274] Sobre estas consideraciones del tabernáculo Vid CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 969.

temporales. En la Biblia es un número clave, pues doce son las tribus de Israel, doce los apóstoles, doce los frutos del árbol de la vida o las puertas de la Jerusalén Celestial [275].

En el *Apocalipsis* se dice que la muchedumbre de los marcados es de ciento cuarenta y cuatro mil, es decir, doce mil por cada una de las doce tribus[276]. Este número pasa entonces a ser un símbolo de la multitud de los fieles y de la Iglesia Cristiana, el Israel de Dios que ha lavado sus túnicas en la sangre del Cordero.

· Figura XXV:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 18v.**

[275] Paul Claudel dice que *Ciento cuarenta y cuatro es doce veces doce: doce que es tres multiplicado por cuatro, el cuadrado multiplicado por el triángulo. Es la raíz de la esfera la cifra de la perfección. Doce veces doce es la perfección multiplicada por ella misma, la perfección al cuadrado, la plenitud que excluye cualquier otra cosa que ella misma*. Cita recogida en CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 424.

[276] Ap 7, 4 y ss. *Oí que el número de los sellados era de ciento cuarenta y cuatro mil, sellados de todas las tribus de los hijos de Israel. De la tribu de Judá, doce mil sellados; de la tribu de Rubén, doce mil; de la tribu de Gad, doce mil; de la tribu de Aser, doce mil; de la tribu de Neftalí, doce mil; de la tribu de Manasés, doce mil; de la tribu de Simeón, doce mil; de la tribu de Leví, doce mil; de la tribu de Isacar, doce mil; de la tribu de Zabulón, doce mil; de la tribu de José, doce mil; de la tribu de Benjamín, doce mil.*

Cruz griega realizada con letras naranjas y con el texto interior en rojo; en el cruce de las dos filas de letras aparece una pequeña cruz realizada con cuatro cudradillos. Las letras forman la palabra *Alleluia* y el término *Amen* aparece en el interior de la cruz central. El título del poema es *De Alleluia, et Amen in crucis forma ordinata* y el autor relaciona ambos términos con la alabanza de la Iglesia en la vida futura.

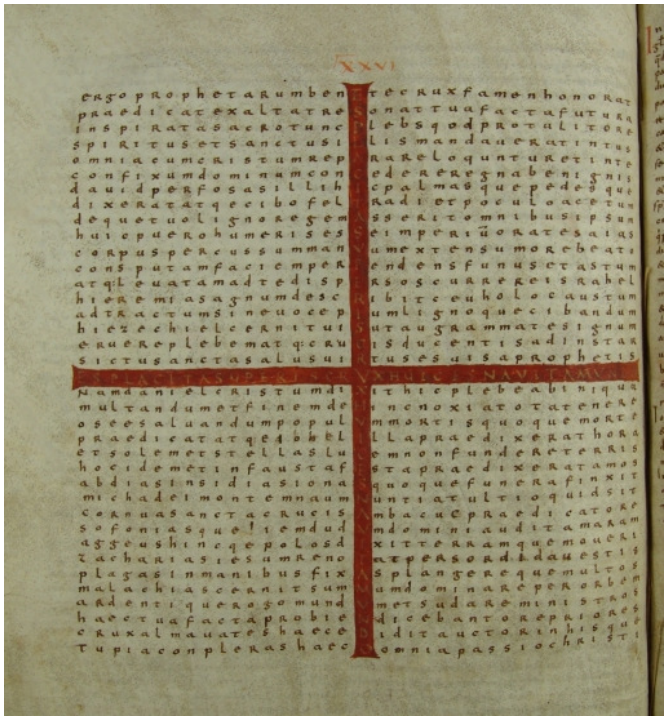
La invocación Aleluya, que significa *Alabad a Dios,* sólo se emplea dentro del Nuevo Testamento en el *Apocalipsis* aunque su uso es frecuente en el Antiguo Testamento[277]. En la explicación al poema el autor menciona diversos pasajes de este libro en el que se usa el término como en la invocación de la muchedumbre después del juicio de la Gran Prostituta de Babilonia[278] y en la alabanza al Cordero que hacen los vivientes y los ancianos[279].

[277] UBIETA, J. A.: *Op. cit.,* nota a Ap. 19, 1

[278] Ap 2, 1-4: *Después oí en el cielo como un gran ruido de muchedumbre inmensa que decía: "¡Aleluya! La salvación y la gloria y el poder son de nuestro Dios, porque sus juicios son verdaderos y justos; porque ha juzgado a la gran Prostituta que corrompía la tierra con su prostitución, y ha vengado en ella la sangre de sus siervos.» Y por segunda vez dijeron: "¡Aleluya! Su humareda se eleva por los siglos de los siglos". Entonces los veinticuatro Ancianos y los cuatro Vivientes se postraron y adoraron a Dios, que está sentado en el trono, diciendo: "¡Amén! ¡Aleluya!"*

[279] Ap 5, 6-10: *Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero. Tenía cada uno una cítara y copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos. Y cantan un cántico nuevo diciendo: "Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación.*

· Figura XXVI:



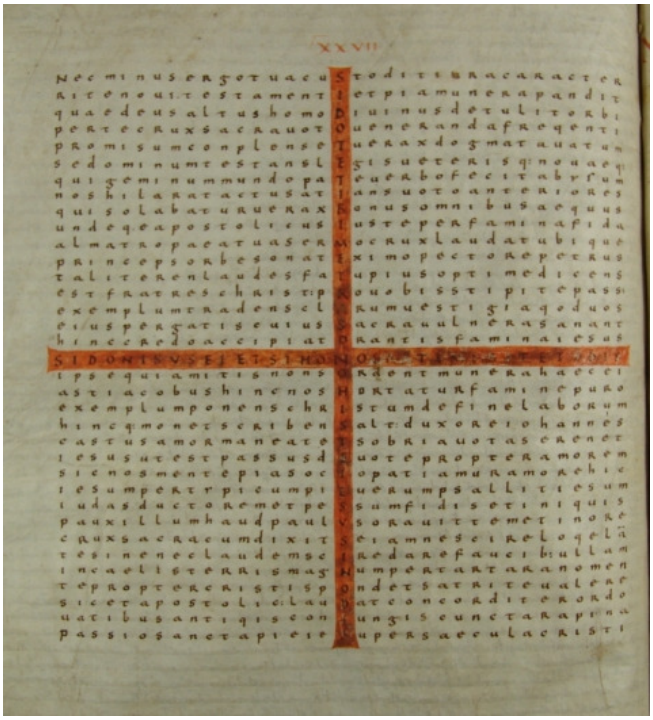
***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 19v.**

Cruz griega en rojo con letras amarillas en su interior. El título del poema es *De prophetarum sententiis, quae ad passionem Christi ad nostram redemptiones pertinent* y describe las profecías que los profetas[280] han realizado sobre Cristo y la relación de estos textos con la redención del Mundo.

Esta figura pertenece al cuarto modelo señalado por Cózar en el que se destaca el verso central vertical y horizontalmente para formar la cruz. El texto interior de la cruz, *Es placida superis, crux, huic es navita mundo*, relaciona de manera poética la salvación del mundo a la deriva con la cruz.

[280] Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías y Malaquías

· Figura XXVII:

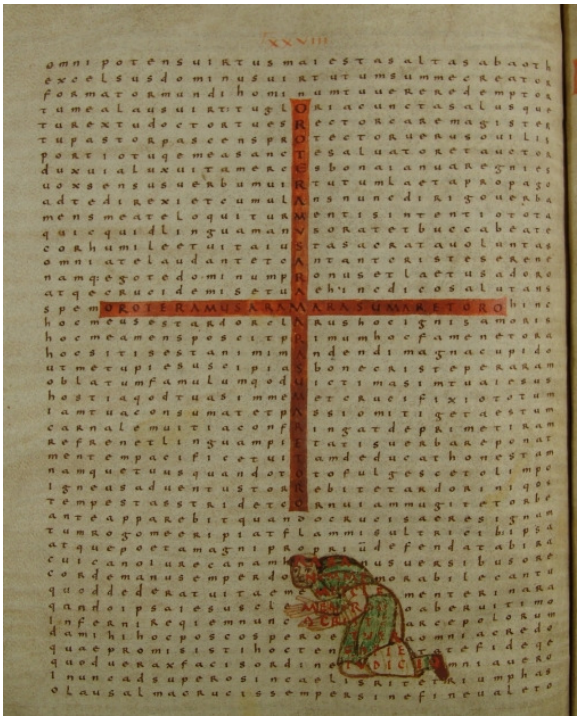


***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 20v.**

Cruz griega en naranja con letras rojas en su interior. Al igual que la figura anterior, la número XXVII también pertenece al cuarto modelo en el que se destacan el verso central del poema, en vertical y en horizontal, para formar la cruz.

El título del poema es *De apostolorum dictis ex eodem re in Novo Testamento* y recoge una serie de textos procedentes de las Epístolas de Santiago, Pedro y Pablo sobre la labor del apóstol de Cristo en su sentido amplio como ejemplo para el creyente.

· Figura XXVIII:



***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 21v.**

Cruz griega en naranja con letras rojas en su interior. En la parte inferior se observa la representación del propio Rabano Mauro, como indican las letras superpuestas a la figura.

El título del poema es *De adoratione crucis ab opifice* y, al igual que el comentario, es una alabanza del autor a Dios Todopoderoso, en sus tres personas, así como al símbolo de la cruz. Sobre la figura de Rabano Mauro aparece el texto *Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, O pie judicio*.

La figura del beato, tonsurado y con túnica blanca y manto verde, aparece de rodillas y con las manos alzadas en señal de oración o de súplica, al modo de los orantes antiguos. El tratamiento de los ropajes, pese a lo tosco del trazo, trata de mostrar un cierto realismo y reflejar de manera naturalista la corporeidad de la figura en consonancia con la estética del renacimiento carolingio. También el

rostro del personaje muestra una individualización y un realismo que, si bien no alcanza las cotas de otras piezas coetáneas, no parece deberse a una buscada idealización o a la estética conceptual de otras manifestaciones prerrománicas, sino a las limitaciones del miniaturista.

En lo referente a su estilo, resulta complejo establecer con seguridad una filiación debido a que su calidad es inferior a la de otras piezas características de determinadas escuelas y a que sólo conservamos la imagen de Rabano Mauro de todas las representaciones figurativas que ilustraron el manuscrito. Pudo haberse copiado en el propio monasterio de Salzburgo que, como ya se ha mencionado, estuvo muy influido por Saint Denis y Saint Amand, aunque por cercanía geográfica no puede descartarse la influencia del Monasterio de Fulda.

**Conclusiones**

El *De Laudibus Sanctae Crucis* es una obra extremadamente compleja que funde en sí misma una honda y encendida alabanza al Creador y a la cruz junto con un estudio numérico y bíblico de gran densidad.

Perrin considera que nada en la obra es fruto de la improvisación; no es aleatorio el número de poemas, de letras de los mismos o la disposición de las figuras. Todos estos factores ponen de manifiesto un entramado subyacente en la obra que queda reflejado en la carta que Rabano Mauro manda a su condiscípulo Hatto para remarcar la importancia de que un futuro copista respete escrupulosamente el orden y diseño de las figuras[281].

La obra contiene 28 poemas si exceptuamos los que se encuentran en el prólogo. Según Perrin esto se debe a que en la concepción del mundo que tiene el hombre medieval, el plan de Dios es aritmético[282] tal y como se expresa en el Libro de la Sabiduría 11,20 cuando se dice *Pero tú regulaste todo con medida, número y peso*. El propio Rabano Mauro, al final del libro primero del *De laudibus Crucis*, señala que la obra contiene veintiocho poemas porque es este un número perfecto y la cruz es consumación y perfección de muchas cosas.

En su obra *De Universo* el autor señala que el 28 representa la longitud de las cortinas del templo[283] como se lee en la descripción del Éxodo[284] y el misterio de la Ley y del Evangelio, ya que cuatro es la cifra de los Evangelios y veinticuatro el número de los libros del Antiguo Testamento, según la tradición de los hebreos. Sin embargo, como bien señala Perrin, este misterio se expresa también mediante

[281] A este respecto es imprescindible el artículo de M. Perrin "La composition de *l'In honorem Sanctae Crucis* de Raban Maur"en el que se detallan abundantes relaciones numéricas relativas a las letras de cada uno de los poemas.
[282] PERRIN, M.: *Op. cit.*, 1995. p. 200.
[283] LAUAND, J.: *Op. cit.*
[284] Ex 6, 1-2: *Harás la Morada con diez tapices, de lino fino torzal, de púrpura violeta y escarlata y de carmesí; bordarás en ellos unos querubines. La longitud de cada tapiz será de veintiocho codos y la anchura de cuatro. Todos los tapices tendrán las mismas medidas*

otros números ya que la interpretación simbólica nunca es unívoca o monosémica[285].

Perrin señala, además, que existen relaciones simbólicas entre los diferentes poemas. Él establece que existe relación entre el 3 y el 4 (las jerarquías angélicas y los querubines y serafines), el 16 y el 17 (los siete dones del espíritu y las ocho bienaventuranzas), el 19 y el 20 (el número 50 y el 120 que representa el número de varones sobre los que desciende el Espíritu en Pentecostés, cuya etimología desciende a su vez del número 50), y entre el 26 y 27 (El Antiguo y el Nuevo Testamento).

Aunque el entramado de relaciones que se establecen en la obra es prácticamente infinito y supera con creces las aspiraciones del presente estudio, trataremos, a continuación, de plantear algunas de ellas:

En los primeros seis poemas el autor nos presenta al Salvador y la Cruz, esencia de la obra y origen de la fe; a continuación nos remite a la totalidad de lo creado para centrarse luego en los ángeles, la Iglesia y el mundo físico. Sería por tanto un acercamiento progresivo de lo más abstracto a lo más concreto, un esquema piramidal desde la divinidad a lo material descendiendo por los diferentes grados de la perfección. También los poemas referidos a los doce meses y los doce vientos y a la estructura del año que encontramos a continuación podrían tener relación con esta singular taxonomía de lo existente que establece Rabano Mauro.

Otro grupo interrelacionado es aquel que se centra en Cristo como Mesías. A este grupo pertenecen los poemas XV (Cordero y Tetramorfos) y XVI (dones del Espíritu) debido a sus relaciones con el texto de Isaías y el *Apocalipsis* y por extensión el XVII (Bienaventuranzas) que también se apoya en la profecía del Mesías. El número XXII, dedicado al Crismón, establece claramente el carácter

[285] PERRIN, M.: *Op. cit.,* 1995. p. 201

mesiánico de Cristo en la profesión de fe que contiene, así como la representación de Cristo vestido de púrpura y oro del número I que, como ya hemos establecido, encarna la culminación de la profecía mesiánica establecida en el libro de Isaías.

Perrin establece relación entre los poemas XXVI y XXVII dedicados respectivamente a los profetas y los apóstoles, los encargados de proclamar la palabra del Señor en el Antiguo y Nuevo Testamento. Temáticamente podemos relacionarlos también con el número VI, dedicado a la Iglesia, de la que ambos grupos, junto con los santos y los mártires, son piedra angular. Así mismo, el poema XVIII (número cuarenta) establece la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y por tanto se relacionaría con el número XI dedicado al Pentateuco y con el número XXI dedicado al setenta y dos que es el número de los libros de la Biblia y de los discípulos (además de los apóstoles). Los poemas dedicados al número cincuenta (XIX) y al ciento veinte (XX) por su relación con Pentecostés podrían unirse a este grupo y tienen a su a su vez tienen cierta relación con el V y con XVI ya que todos hacen alusión al Espíritu Santo y su efecto en los que lo reciben. A su vez el V, dedicado a las virtudes teologales, se relacionaría con el XIV que menciona las cardinales.

Sobre las dos naturalezas de Cristo encontramos referencias en el número I, donde se nos presenta al Salvador como hombre que ha muerto en la cruz y Dios por su triunfo sobre la muerte, en el XV que nos muestra al Cordero, víctima y vencedor rodeado por el tetramorfos tal como aparece en el *Apocalipsis*, y en el número XXII donde el crismón contiene un texto poético dedicado a este tema. Podríamos incluir igualmente en este grupo la figura XXV en la que aparece la alabanza de los vivientes y los ancianos al Cordero así como las figuras IX y XXI, si entendemos que la representación está relacionada efectivamente con las tetrafolias, como señalábamos en sus respectivos comentarios.

Los poemas dedicados a la creación como obra divina y al mundo físico serían el II, el III, el IV, el VII, VIII y IX. También el número XII aunque

principalmente dedicado al nombre de Adán contiene una alusión al mundo físico ya que, como se mencionaba en el comentario, establece la división del mundo en cuatro regiones. Sobre el tiempo, además de los ya mencionados VIII y X podríamos mencionar también el XIII y el XIV que hablan respectivamente del tiempo de la gestación de Cristo y de las fechas claves para el pueblo de Israel.

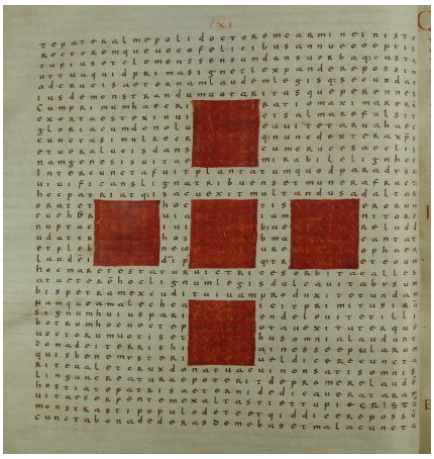
Existe además un extenso grupo dedicado a los números y su significado, muy relacionados con la obra *De Universo*. En este grupo se situarían el número VIII (número doce), el X (número setenta), el XVIII (número cuarenta), el XIX (número cincuenta), el XX (número ciento veinte), el XXI (número setenta y dos), el XXIII (número veinticuatro) y el XXIV (número ciento cuarenta y cuatro). Los elementos de relación entre estos poemas, si atendemos a aspectos numerológicos, son infinitos y además algunos de ellos están relacionados temáticamente entre sí y con otros poemas.

| **Figura** | **Tema** | **Se relaciona con** |
|---|---|---|
| Figura I | Cristo | Mesianismo, Doble naturaleza de Cristo |
| Figura II | La totalidad de lo creado | Creación y mundo físico |
| Figura III | Las jerarquías angélicas | Creación y mundo físico |
| Figura IV | Serafines y querubines | Creación y mundo físico |
| Figura V | Las virtudes cardinales | Espíritu Santo |
| Figura VI | La Iglesia | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles) |
| Figura VII | El mundo físico | Creación y mundo físico |
| Figura VIII | Los doce meses, vientos | Creación y mundo físico, Los números y su significado |
| Figura IX | El año | Creación y mundo físico |
| Figura X | El número setenta | Creación y mundo físico, Los números y su significado |
| Figura XI | El Pentateuco | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles) |
| Figura XII | Adán | Creación y mundo físico |
| Figura XIII | Concepción de Cristo | Creación y mundo físico |
| Figura XIV | Fechas claves para Israel | Espíritu Santo, Creación y mundo físico |
| Figura XV | El Tetramorfos y el Cordero | Mesianismo, Doble naturaleza de Cristo |
| Figura XVI | Los dones del Espíritu | Mesianismo, Espíritu Santo |
| Figura XVII | Las bienaventuranzas | Mesianismo, Espíritu Santo |
| Figura XVIII | El número cuarenta | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles), Los números y su significado |
| Figura XIX | El número cincuenta | Espíritu Santo, Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles), Los números y su significado |
| Figura XX | El número ciento veinte | Espíritu Santo, Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles), Los números y su significado |
| Figura XXI | El número setenta y dos | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles), Los números y su significado |
| Figura XXII | El Crismón | Mesianismo, Doble naturaleza de Cristo |
| Figura XXIII | El número veinticuatro | Los números y su significado |
| Figura XXIV | El número ciento cuarenta y cuatro | Los números y su significado |
| Figura XXV | Alleluia | Doble naturaleza de Cristo |
| Figura XXVI | Los profetas | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles) |
| Figura XXVII | Los apóstoles | Antiguo y Nuevo Testamento (Profetas y Apóstoles) |
| Figura XXVIII | El autor alaba a la cruz | |

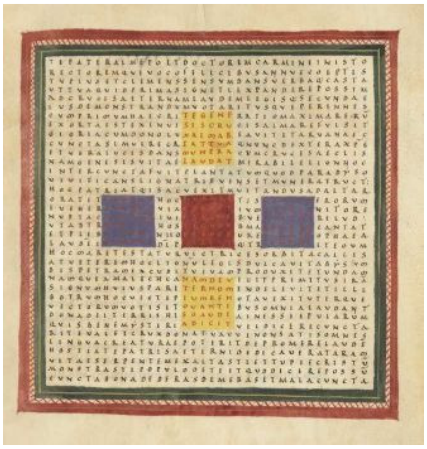
A nivel literario, la obra de Rabano Mauro fue extremadamente célebre en su momento aunque, según algunas opiniones, es inferior a obras como *De institutione clericorum*. La calidad artística del MSS 131 de la Biblioteca Histórica, como ya se ha mencionado, es relativamente menor a la de otros ejemplares procedentes de *scriptoria* más ricos en tradición, aunque destaca por el hecho de ser la más antigua de las escasísimas copias existentes en España de una obra de gran trascendencia en su momento.

La comparación con algunas imágenes de los códices conservados en la Biblioteca Vaticana y en la Biblioteca Nacional de Viena, contemporáneas al autor y realizados en la abadía de Fulda, con el ejemplar de la Biblioteca Nacional del siglo X-XI o con las copias impresas nos muestra una iconografía claramente fijada y prácticamente inamovible a lo largo de su historia, en la que las variantes formales se deben a aspectos puramente técnicos y de destreza del copista, así como a la evolución de los presupuestos estéticos desde los modelos carolingios hasta otros estilos de expresión.

**Figura XI**

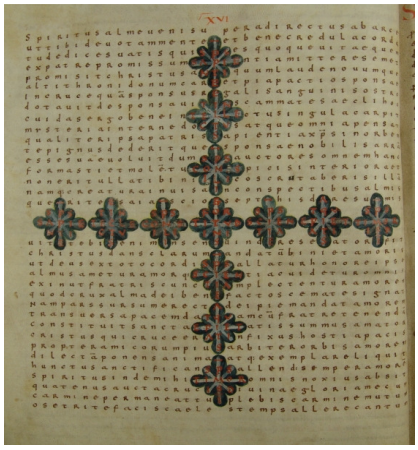


***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 5v.**

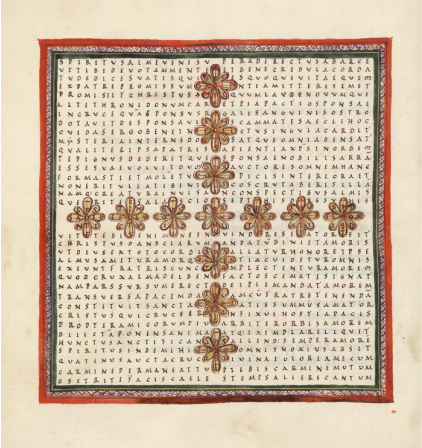


***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 36r**

**Figura XXIV**

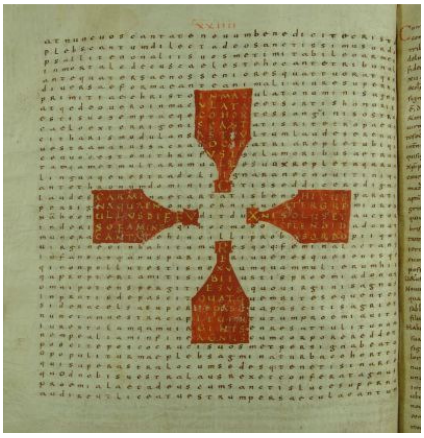


***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 17v.**

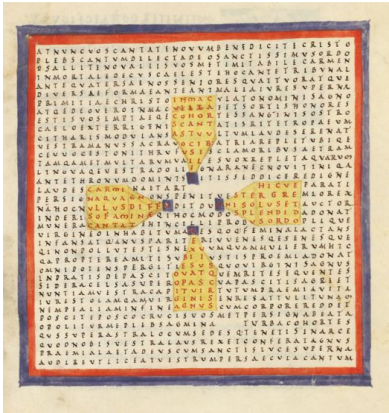


***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 71r**

**Figura XVI**



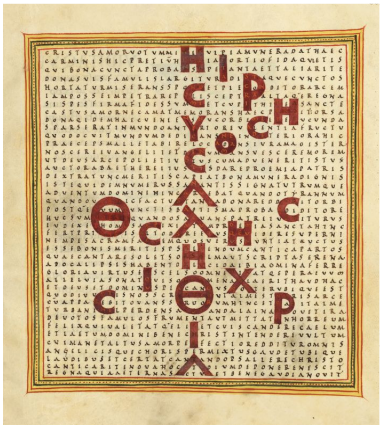
***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss.**



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 50vr**

**Figura XXII**

***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 15v.**



***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 66r**

**Figura XXVIII**

***De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol. 21v.**

***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 84r**

La razón que explica este hecho es que *De laudibus Sanctae Crucis* fue concebido como un todo en el que texto e imágenes se interrelacionan de forma esencial y no como una decoración o explicación de un texto previamente redactado y autónomo. Esto también sucede en los Beatos aunque allí el programa iconográfico presenta numerosas variaciones. En la *Alabanza a la Santa Cruz*, sin embargo, el hecho de que las imágenes deban coincidir con puntos específicos del texto dificulta mucho más la introducción de variantes.

Por otra parte, la obra nos presenta dos niveles de lectura: uno más literal que plasma más o menos directamente las ideas expresadas en los poemas o bien que alude a conceptos recurrentes de la obra de Rabano Mauro que reaparecerán en *De universo*, y otro que recoge conceptos simbólicos más profundos procedentes de concepciones ancestrales heredadas por el cristianismo por diferentes vías.

Estos c*ármina figurata* tratan el tema de la salvación, de la universalidad del mensaje de Cristo y de su sacrificio mediante símbolos que aluden a la totalidad de lo creado, ya sea el tiempo, el espacio o los grados de la existencia, de forma que la ciencia y el conocimiento se vuelven prueba irrefutable de las verdades del Evangelio.

El conocimiento exhaustivo de los textos sagrados y exegéticos así como de la literatura y la cábala hebrea permiten al autor *demostrar* mediante razonamientos casi científicos las verdades de la fe. En consonancia con el espíritu del Renacimiento Carolingio se busca que lo que para el creyente es irrebatible por causa de la fe lo sea también porque los textos así lo demuestran. En un momento histórico en el que se vuelve la mirada a la antigüedad y se potencia el conocimiento del universo en todos sus aspectos, la proclamación del mensaje de salvación no podía en ningún caso alejarse de esa tendencia.

# La *Expositio in Cantici Canticorum* de Beda el Venerable y Gregorio Magno, Manuscrito 38 de la Biblioteca Histórica de la UCM

*La pintura se usa en las iglesias para que los analfabetos, al menos mirando a las paredes, puedan leer lo que no son  capaces de descifrar en los códices.*

San Gregorio I. *Epistulae, IX, 209*

**El Mss. 38 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.**

Ficha Bibliográfica

Biblioteca Histórica de la UCM "Marqués de Valdecilla".

**Autor:** Beda, El Venerable, Santo, 673-735
**Título:** *Expositio in Cantici Canticorum*
**Autor:** Gregorio I, Papa, Santo, 540-604
**Título**: *Exposicio in Canticis Canticorum*
**Fecha:** Siglo XI
**Medidas:** 260 x 160 mm.
**Extensión:** [3] h + 146 + [1] h.
**Olim**: 117-Z-3; 92-1
BH MSS 38/ Villa-Amil 38/ Domínguez Bordona 1168

## 1. Estudio codicológico

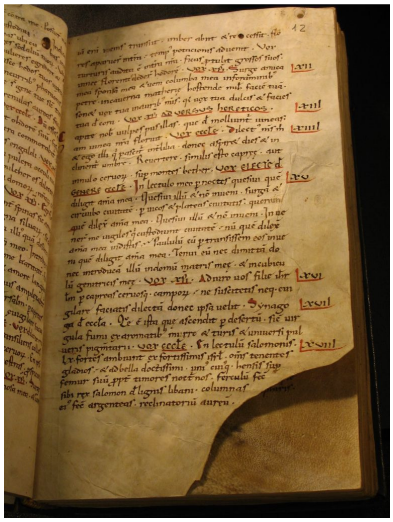


**Fig. 1 Detalle de hojas aprovechadas.**

Códice manuscrito sobre pergamino de mediana calidad. Las hojas presentan numerosos defectos y el aspecto no es homogéneo. El que muchas de ellas aparezcan cortadas, con el texto adaptándose a las fallas, y la diferente calidad que se observa a lo largo del códice parece indicar que fue realizado con restos de pergamino. Pese a que existen algunas partes dañadas[286] el estado de conservación de la obra es bueno.

La primera hoja de pergamino conservada muestra el lado del pelo, al modo latino. El manuscrito cumple la *Regla de Gregory*[287].

[286] Como es frecuente, el folio 1 está muy deteriorado. También el 59v y el 60r aparecen dañados, probablemente por agua. El folio 139 aparece cosido con hilo rojo en uno de sus bordes.
[287] Para mantener la homogeneidad visual de las páginas, los cuadernos se construyen de modo que el verso de la hoja y el recto de la siguiente muestren el mismo lado, carne o pelo, y por tanto un color y aspecto lo más similar posible.

La página está organizada a línea tirada con una unidad de pautado de algo más de medio centímetro. Según el método de J. Lemaire[288] el esquema de la página sería 12+6+112+6+24 x 12+9 +96+6+88+6+41 (Fig. 2).

El pautado está realizado a punta seca y resulta poco perceptible. Conserva punteado en el borde más externo de la hoja y marcando las columnas de los márgenes. Las medidas actuales de la página son de 260 por 160 mm aunque el que el punteado aparezca a veces cercenado parece indicar que el tamaño actual se debe al refilado realizado en las reencuadernaciones. Este tamaño, algo más pequeño y manejable, parece estar relacionado con que fuera un libro espiritual, para la lectura individual del monje.

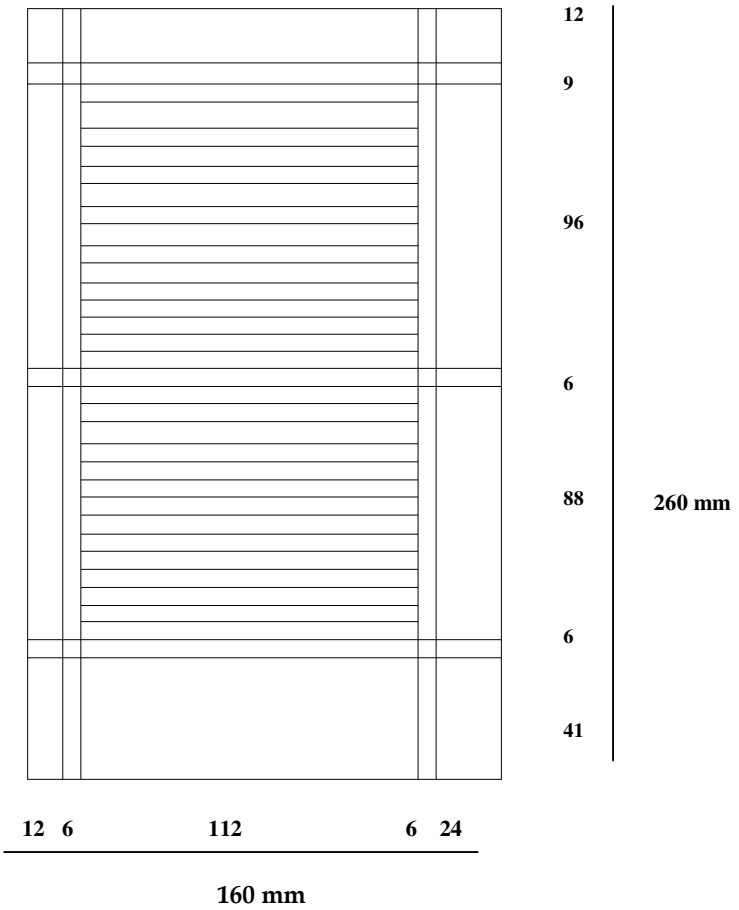



**Fig. 2. Diseño y medidas de la página**

[288] LEMAIRE, J.: *Op. cit.*, 1989, p. 118-120

Como se puede apreciar en el siguiente esquema (Fig. 3), la distribución de la página y sus proporciones cumplen casi al milímetro el llamado *canon secreto* enunciado recientemente por Caterina Tristano; las pequeñísimas variaciones perceptibles responden, sin duda, a los refilados que se hayan podido hacer en las sucesivas encuadernaciones.

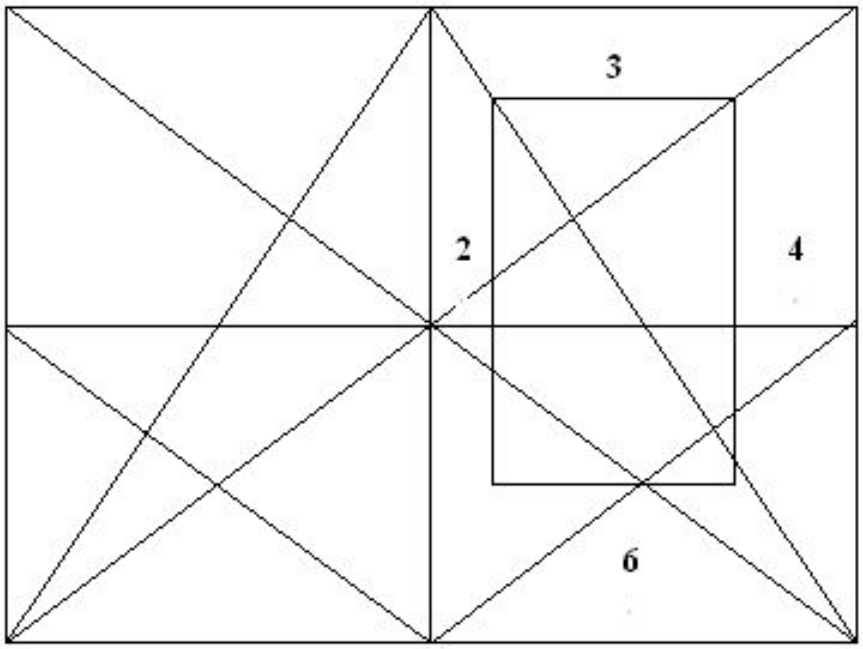
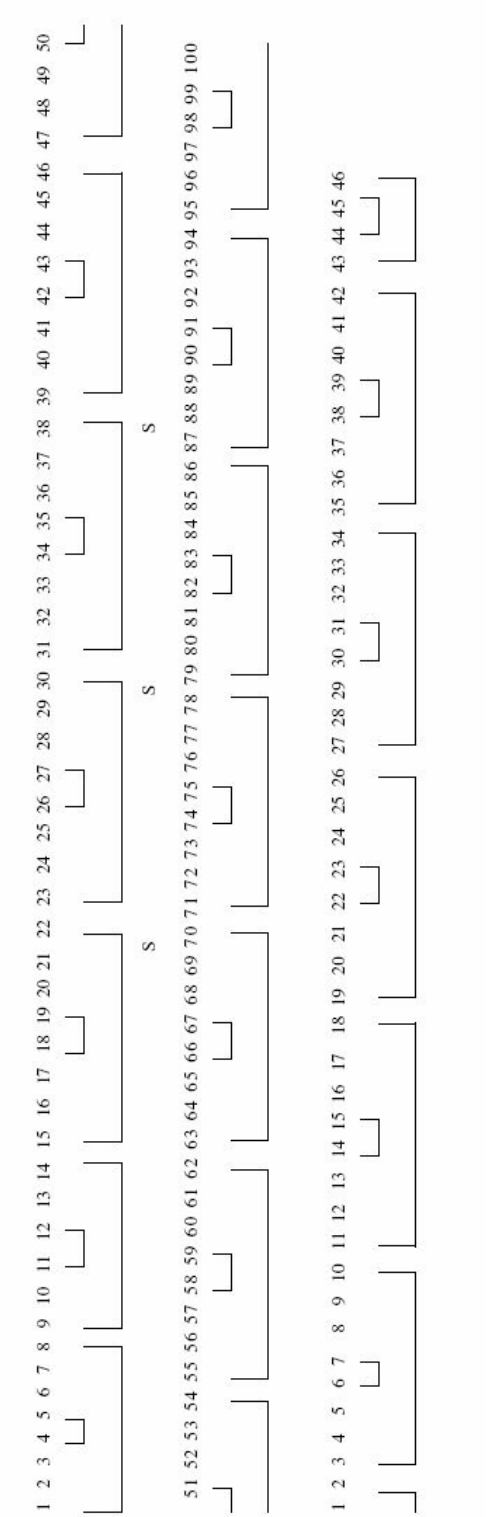



**Fig. 3. Porporciones del canon secreto**

El códice presenta una estructura regular formada por cuaterniones, a excepción del segundo cuaderno, que es un ternión, y del último formado por cuatro hojas. El manuscrito conserva signaturas en alguno de los cuadernos y presenta foliación moderna a lápiz (Fig. 4).

**Fig. 4. Estructura de los cuadernos[289]**




[289] Modelo de representación gráfica de los cuadernos expuesto, entre otros, en RUIZ GARCÍA, E.: *Op. cit.*, 1992, p. 169 y ss.

Nos encontramos ante un códice misceláneo, aparentemente de la misma mano, que contiene la *Expositio in Cantica Canticorum* de Beda el Venerable, cuyo primer libro es el *de Gratia Dei contra Julianum*[290], así como el *Comentario al Cantar de los Cantares* de san Gregorio Magno, dividido en dos homilías o libros[291].

El texto comienza en el folio 1r: *Incipit liber Beda persbiteri de Gratia Dei contra iulianum. Scripturus iuvante superna gratia in cantica canticorum primo admonendu putavi lectore ut opuscula iuliani eglanesis*[292] *ex episcopis de campania*.

Del folio 9v al 11v aparece un resumen de la interpretación simbólica de cada versículo del *Cantar de los Cantares*: *Capitula in Cantica Canticorum*. Desde el folio 11v al 14v encontramos completo el texto del *Cantar de los Cantares*, con las divisiones numeradas en rojo y verde de forma alternada.

La obra de Beda aparece dividida en cinco libros:

- Folio 14v: *Incipit liber primus euisdem Beda presbiteri*
- Folio 36r: *Explicit Liber primus. Incipit Liber secundus*
- Folio 53v: *Explicit Liber secundus. Incipit tercius*
- Folio 77 v: *Explicit liber tercius. Incipit liber quartus*
- Folio 101r: *Explicit liber quartus. Incipit liber quintus*
- Folio 122v: *Explicit liber quintus*

---

[290] El *Liber de Gratia Dei* conforma el libro primero de la *Expositio Cantici Canticorum* y constituye una crítica contra Juliani Celanensis, obispo de Campania al que ya menciona en su *Historia Eclesiástica* como *Julianus de Campania, cooperator Pelagii*. Al respecto véase BEDA, EL VENERABLE, SANTO: *Bedae Venerabilis opera*. Turnholti: Brepols, 1983, Pars II, Opera Exegética: 2B. *In Tobiam, in Proverbia, in Cantica Canticorum*, pp. 165-375 y BEDA, EL VENERABLE, SANTO: V*enerabilis Bedae, Anglo-Saxonis Presbyteri, opera omnia.* Lutetiae Parisiorum: J.-P. Migne, 1862. Tomus secundus, col. 1065-1234.
La *Patrología Latina* ofrece ligeras variaciones en la organización del texto con respecto al manuscrito. Migne considera el *Liber de Gratia Dei contra Julianum*, que no aparece numerado en el manuscrito, como el primero de los que forman la obra, por lo que, en la edición impresa, los siguientes libros aparecen numerados del segundo al séptimo, y no del primero al sexto.

[291] Si tomamos como referencia las transcripciones modernas de la obra, lo que en el manuscrito de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense aparece como *Prima homilia* (fol. 132-140) recogería los capítulos 1 al 25 del Comentario, mientras que la *Secunda homilia* (fol. 140-146) coincide con los capítulos 26 a 46 del mismo. Véase GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Sancti Gregorii papae I cognomento Magni, opera omnia*. Lutetiae Parisorum: J. P. Migne, 1862. Tomus quintus. Col. 397-548 y GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Commentaire sur le Cantique des cantiques*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1984, pp. 68-140.

[292] La *Patrologia latina* lo transcribe como *celanensis*. Véase BEDA, EL VENERABLE, SANTO: *Op. cit.*, 1862. Tomus secundus, col. 1065.

Del folio 122v al 132v, y constituyendo el libro sexto, encontramos una serie de referencias al *Cantar de los Cantares* en las obras de san Gregorio Magno: *Incipit de Opusculis Presbiteri (?) Gregorii Papae Libri VI In exposicione cantici canticorum quam libris quinque explicavimus. Nam primum huius operis volume contra iulianum per defensione gratia Dei quem ille inpugnavit…*

En el folio 132v comienza el *Comentario al Cantar de los Cantares* de Gregorio Magno dividido en dos libros: *In nomine Domini Incipit exposicio in Canticis Canticorum de exceda relevata Domini Gregorii papae urbis Rome Libri II. [Proemium] Postquam a paradisi gaudiis expulsum est genus humanum, in istam peregrinationem vitae praesentis veniens, excum cor a spirituali intellectu habet…*

En el folio 140v encontramos el *explicit* de la primera homilía o libro y el *incipit* de la segunda: *Introduxit me rex in cubiculum suum: exsultabimus et laetabimur in te. Ecclesia Dei, quasi quaedam domus regis est, et ista domus habet portam, habet ascensum, habet triclinium, habet cubiculum…*

El *explicit* de la obra es: *Equitatui meo te assimilavi id estt electis meis similem te feci*[293].

La escritura empleada es carolina dextrógira, característica que se aprecia frecuentemente en códices catalanes del mismo periodo. La letra g aparece casi siempre con el trazo inferior abierto y encontramos alguna a de tipo uncial. Las palabras aparecen independizadas y, en ocasiones, esta separación se marca por puntos. Son frecuentes las abreviaturas, sobre todo de palabras de uso común y de los *nomina sacra*; entre los enlaces proliferan el del dígrafo *st* con la s alta, el del grupo *ad* y la e caudada sustituyendo al grupo *ae*.

Las características de letra empleada nos hacen dirigir la atención al códice Ripoll 116, conservado en el Archivo de la Corona de Aragón y datado en el siglo

[293] La *Patrología latina* transcribe la última palabra como *attendi*. Véase GREGORIO I, SANTO: *Op. cit.*, 1862. Tomus quintus, col. 548

XI, que contiene la misma combinación de textos presente en el manuscrito complutense y se encuentra incompleto por el final[294]. Aunque ambos manuscritos son de manos diferentes, presentan un *ductus* muy similar, así como semejanzas estilísticas apreciables en las capitales, los títulos de partes y en la organización de la página que ponen de manifiesto la relación entre ambas piezas y plantean la posibilidad de que el manuscrito complutense sirviera de modelo para el códice Ripoll 116.

También Lepold Deslisle consigna un volumen con estos textos en el inventario de la biblioteca de Cluny depositados en la Biblioteca Nacional Francesa[295]; la consulta de los catálogos actuales sólo nos ha permitido localizar un manuscrito similar al descrito por Deslisle pero no idéntico, lo que nos impide actualmente establecer una posible familia de manuscritos.

En cuanto a las iniciales podemos distinguir entre terciarias que ocupan un renglón, secundarias (del mismo tamaño pero coloreadas en rojo, azul o verde) y primarias de tamaño variable y decoradas con gran riqueza (Fig. 5).

**Fig. 5. Iniciales primarias y secundarias**

Pedro Bohigas, en su estudio sobre la iluminación de manuscritos catalanes, establece la existencia de un grupo formado por iniciales de gran tamaño que

[294] VIGUÉ, J. (Dir.): *Catalunya románica*. Barcelona: Fundació Enciclopedia Catalana, 1984-1998, Vol. 10, p. 322 y ss.

[295] *257. Volumen in quo iterum continetur in parabolas prefatas, et Hieronymus in librum Ecclesiastes , et idem Beda de gratia Dei contra Julianum et in Cantica canticorum, et de opusculis beati Gregorii in eadem Cantica*.DESLISLE, L: *Inventaire des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale: Fonds de Cluni*. París, H. Champion, 1884, pp. 337-373.

unen motivos de entrelazo con temas naturalistas (hojas y motivos animales), todo ello rellenado con color[296]. En ellas se percibiría un cierto recuerdo carolingio irlandés en el uso del entrelazo, si bien este motivo se empleó ya en lo visigótico y reaparecerá en lo mudéjar. En las iniciales del presenta manuscrito no encontramos el uso del entrelazo en sentido estricto pero sí se aprecia un empleo de cintas entrelazadas y tallos vegetales que atrapan animales o figuras humanas. Su estudio iconográfico merece un capítulo aparte.

La tinta utilizada para el texto principal es de color negro que, en ocasiones, pierde intensidad. Los títulos de capítulos, así como el *incipit* y *explicit* de cada parte, aparecen realizados en rojo, azul y verde, colores que, en ocasiones, se emplean para destacar el texto mediante un recuadro en torno a la palabra escrita en negro (Fig. 6).

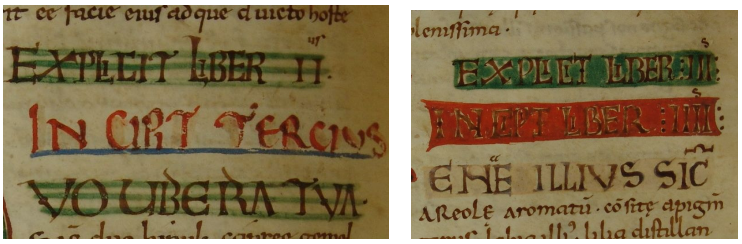


**Fig. 6. Detalle de títulos coloreados o enmarcados**

A lo largo del manuscrito son frecuentes los *marginalia* que suelen llamar la atención sobre algún punto esencial del texto y encontramos también lo que parecen ser notas de taller junto a las iniciales (Fig. 7).

**Fig. 7. Posibles notas de taller junto a iniciales**

[296] BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña: Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana.* Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1960, Vol. 1: Periodo románico, p. 39-52.

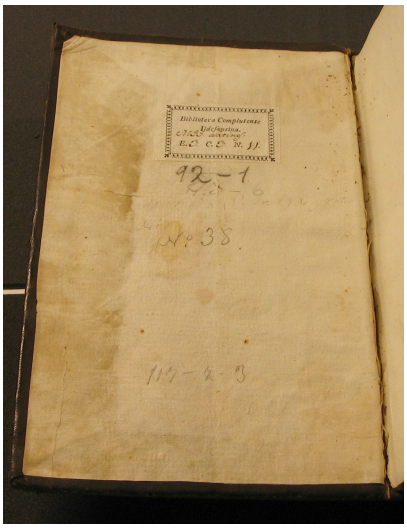
Presenta encuadernación en pasta española con super libros dorado cisneriano en ambas tapas, en una interpretación heráldica del siglo XVII[297] (Fig. 8. Los cinco nervios y los entrenervios aparecen decorados con paletas y hierros sueltos dorados con motivos vegetales. En el segundo entrenervio encontramos un tejuelo de piel granate con bordura de dos nervios dorados que enmarcan el texto *Beda et Gregor PP. In Cantica*. En el tercer entrenervio aparece una letra M dorada y rodeada de estrellas[298](Fig. 9). Los cortes se muestran sin colorear y las cabezadas son manuales, de hilo rojo y amarillo. Además de las guardas, existen varias hojas de respeto al principio en papel verjurado añadidas en encuadernaciones realizadas a posteriori[299].

**Fig. 8 y 9. Super libros y lomo**

[297] Al respecto véase CARPALLO BAUTISTA, A. [et. al.]: *Op. cit.*, 2005, p. 87.

[298] Esta misma letra aparece en el lomo de otros muchos manuscritos lo que nos hace pensar que probablemente señalase que se trataba de un libro *de mano*.

[299] El que muchos de los manuscritos de la Biblioteca Histórica presenten el mismo tipo de encuadernación nos hace pensar en una reencuadernación general de ejemplares deteriorados que se pudiera llevar a cabo coincidiendo con algún inventario. En este sentido es necesario tener en cuenta la referencia que da Villa-Amil en su estudio del *Breviarum Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada sobre que en el último tercio del siglo XVIII *la formación de los índices fue acompañada de una encuadernación uniforme de un gran número de volúmenes* como se menciona en el prólogo latino del de los manuscritos por lo que la reencuadernación bien podría datar de este momento aunque siguiese modelos heráldicos más antiguos. Vid VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: "El Arca", 1878, pp. 587-623



En la guarda delantera encontramos una etiqueta de la Biblioteca Complutense Ildefonsina con la siguiente signatura: *Mss latinos E.3 C.3 N.II* así como varias signaturas antiguas a mano, algunas de ellas borradas, y el texto *Vr Beda (Venerab.) de Gratia dei*.

**Fig. 10. Guarda delantera con signaturas antiguas**

En el recto de la guarda volante posterior aparece la anotación "tiene este libro Ciento quarenta y seis ojas utiles" así como la firma de Antonio de la Cruz, copista del *Index librorum manuscriptorum* de 1745, que vemos aparecer en otros muchos manuscritos. En la parte inferior del recto del folio 1 aparece la anotación "Visto año de 1614"[300].

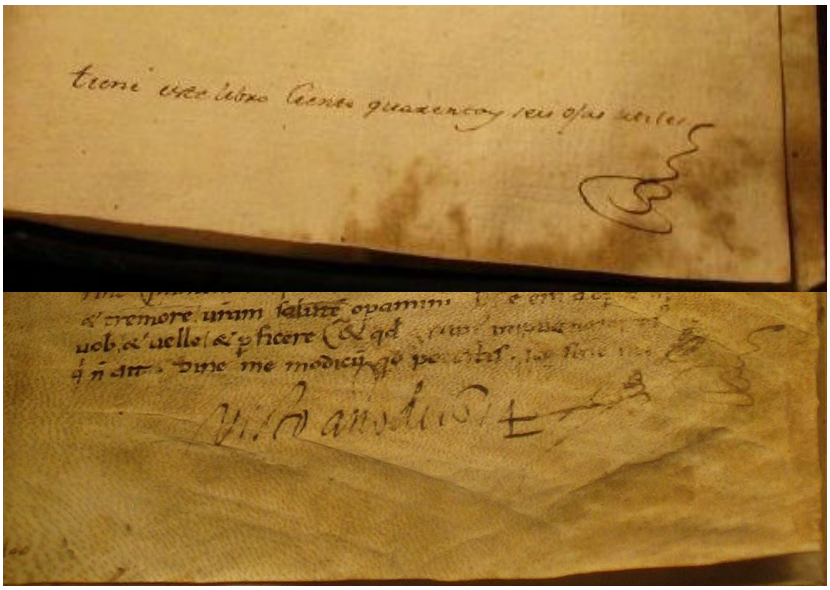


**Fig. 11. Anotaciones y firmas**

[300] Esta anotación es, probablemente, muestra de la revisión del fondo bibliográfico que se hizo entre 1611 y 15 coincidiendo con la reforma de Diego Hernando de Alarcón y Pedro de Tapia. Sobre estos aspectos, véase p. 56 y 477-8.

## 1.1 Fortuna del manuscrito

La primera alusión a este manuscrito que encontramos en los inventarios conservados es la que aparece en el *Index omnium librorum*[301] de hacia 1512*;* en el folio 36r se dice que el *Beda super cantica* se halla situado en el *tercio pluteo*. La descripción *del Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso*[302] de 1523 es igual de somera y lo sitúa en la parte superior del segundo plúteo, donde aún se mantenía tres años más tarde, como menciona el *Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso*[303] de 1526

El *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería…* [304] de 1565 es algo más explícito y lo describe como "de pergamino y de mano en tablas enyesadas con tachones", al tiempo que lo sitúa en el "segundo pluteo en la primera facie superior".

Tanto en el *Indice alphabetico de los libros contenidos en esta Libreria del Collegio Mayor de S. Ildephonso Universidad de Alcala y clave para encontrar qualquier libro...* de 1720[305] como su copia en limpio[306] mencionan un comentario de Beda a san Lucas en tres volúmenes y no hacen referencia ni al *Comentario al Cantar de los Cantares* ni al de las Epístolas de san Pablo que sí aparecen referidos en los inventarios anteriores.

Las menciones por separado a las tres obras que encontramos en los inventarios anteriores y posteriores, así como la referencia a la compra del *Comentario a las epístolas de Pablo* en el *Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros...* parece descartar que el comentario a san Lucas se tratase de una obra en tres volúmenes sino que, más bien, pudo ser una errata del bibliotecario que examinase la colección o del que

[301] A.H.N. Libro 1090, fol. 36r.
[302] A.H.N. Universidades. Libro 1091, fol. 7r.
[303] A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 22r
[304] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 162r.
[305] B.U.C.M. BH Mss 335, fol. 10v.
[306] B.U.C.M. BH Mss. 308, fol. 22v.

redactara el inventario que asumió las tres obras diferenciadas como parte integrante del comentario a Lucas.

No es hasta 1745 que la obra de Beda que aquí nos ocupa vuelve a aparecer de forma independiente. En el *Index librorum manuscriptorum*[307], realizado en Alcalá de Henares como complemento al de los impresos que se había hecho unos años antes, leemos "Item comm[a] in cantica canticor. lib, 6. quor. primus est de gratia Dei contra Iulianum". A partir de ese momento lo encontramos ya consignado en los demás inventarios y catálogos que se realizan.

José de Villa-Amil en su catálogo lo describe como un "códice escrito (...) con letra clara e iniciales de vivos colores adornadas con figuras y adornos de gusto románico"[308] lo que, en su opinión, acusa el siglo XII o principios del XIII, idea ésta que también comparte Domínguez Bordona[309].

[307] B.U.C.M. BH Mss. 307, fol. 12v
[308] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo* …, 1878., p. 13
[309] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933, Tomo I (ÁVILA-MADRID), p. 493.

## 2. El texto bíblico

El *Cantar de los Cantares,* obra polémica donde las haya, ha recibido las más diversas interpretaciones a lo largo de la historia. Según Réau se trata de una colección profana de cantos de amor compuesta en el siglo III a.C. y, por tanto, sin ninguna relación con Salomón a quien se le atribuye. La Sulamita sería quizá una nueva favorita a punto de entrar en el harén real o la amada de un pastor, cuyo nombre podría derivar bien de Abisag, amante del viejo David procedente de Sulam o Sunam en Galilea, o ser la forma femenina ligeramente modificada de Salomón. Para justificar su introducción entre los libros santos debía hallársele un sentido alegórico y es por ello que se asimiló primero a la relación entre Yahvé y su pueblo y, más tarde, a Cristo y la Iglesia[310].

Por otra parte el uso de la figura del matrimonio como imagen de la relación entre Dios y su pueblo resulta frecuente en el Antiguo Testamento, sobre todo en Oseas[311], Isaías[312] y Jeremías[313], quienes representan a Israel como la esposa infiel que se ha dejado seducir por dioses ajenos. Sin embargo, el *Cantar de los Cantares* muestra a la esposa siempre enamorada, fiel y pura, lo que nos hace identificarla con el Israel de la época mesiánica, arrepentido, purificado y fiel a su Dios, con quien ha reanudado sus relaciones para siempre, libre ya de cualquier idolatría[314]. Según esta visión, el libro celebra "los amores del Mesías con el Israel

---

[310] RÉAU, L.: *Op. cit.*, 1996-1998, T. 1, v. 1. *Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento,* p. 347.

[311] Os 2, 2-13: *Protestad de vuestra madre, porque ni ella es mi mujer ni yo soy su marido. Que aleje de su rostro sus fornicaciones y de entre sus pechos sus prostituciones, no sea que yo la despoje, y, desnuda, la ponga como el día en que nació, y la convierta en desierto, en tierra árida, y la haga morir de sed(...). La castigaré por los días en que incesaba a los baales y, adornándose con sus anillos y sus collares, se iba con sus amantes y se olvidaba de mi, dice Yahvé.*

[312] Is 57, 3-13: *Acercáos, pues vosotros, hijos de la bruja, generación de la prostituta (...). Los lisos chinarros del torrente serán tu parte, he ahí tu porción. A ellos hiciste tus libaciones y elevaste ofrendas (...). Detrás de la puerta y el umbral pusiste tu distintivo, pues, lejos de mi, te descubriste y subiste a tu lecho, lo ensanchaste y te prostituiste con aquellos cuyo comercio deseaste, compartiendo su lecho (...). Grita, que te salven tus ídolos. A todos los llevará el viento, un soplo los arrebatará. Pero el que en mí confía heredará la tierra y poseerá mi monte santo.*

[313] Jer 3, 1: *Si un hombre despide a su mujer y ella se aparta de él, si viniere a ser de otro hombre, ¿volverá aquél a ella de nuevo? ¿No será del todo profanada esta mujer? Tú, pues, que con tantos fornicaste, ¿podrás volver a mí? Oráculo de Yahvé.*

[314] Jer 31, 31-34: *He aquí que vienen días - oráculo de Yahvé - en que yo haré alianza con la casa de Israel y la casa de Judá, no como la alianza que hice con sus padres cuando, tomándolos de la mano los saqué de la tierra de Egipto, pues ellos quebrantaron mi alianza y yo los rechacé - oráculo de Yahve -. Porque esta será*

de Dios (...) tomando la forma literaria de las costumbres hebreas, y el pensamiento de los vaticinios proféticos"[315].

Esta interpretación alegórica del texto es frecuente desde antiguo. Los judíos, a partir del siglo II d.C. lo entendieron como símbolo del amor de Dios por Israel y el del pueblo por su Dios, representado en las relaciones entre dos esposos. Los autores cristianos primitivos, sobre todo Pablo, siguieron esta línea de interpretación aunque identificando lo narrado en el *Cantar* con las bodas de Cristo con la Iglesia.

No obstante, José Ángel Ubieta considera que esta interpretación resulta algo forzada, sobre todo si se compara con textos evidentemente alegorizantes como los de los profetas, quienes, cuando emplean este recurso, ofrecen también la clave de la interpretación. Por ello, las interpretaciones católicas más recientes, que reanudan la tradición más antigua, ven en el libro una colección de cantares que celebra el amor humano plasmado en el matrimonio y bendecido por Dios[316].

Desde muy pronto, la amada del *Cantar de los cantares* se ha considerado una prefiguración de la Virgen María y los atributos con los que se la describe en el texto, sobre todo en el canto tercero, van a embellecer con frecuencia las descripciones que de la Virgen se harán en las letanías, los himnos y los escritos marianos de toda índole.

La Sulamita es, por tanto, imagen del pueblo de Dios y, junto con la mujer del *Apocalipsis*[317], ha dado origen a la iconografía de *la Tota Pulchra* y posteriormente a la de la Inmaculada. Pero no es éste el único punto en común de estas dos figuras ya que la mujer del *Apocalipsis*, que también se identifica con la

---

*la alianza que yo haré con la casa de Israel después de aquellos días, oráculo de Yahvé (...) les perdonaré sus maldades y no me acordaré más de sus pecados.*

[315] NÁCAR FUSTER, E. Y COLUNGA, A. (Eds.): *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962., p. 699

[316] UBIETA, J. Á. (Dir)*:Op. cit.* Introducción al *Cantar de los Cantares*.

[317] Ap 12, 1-2: *Un gran signo apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz.*

Virgen María, ha sido en ocasiones entendida como una alegoría del pueblo elegido, ya sea éste el Pueblo de Israel o la Iglesia[318]. Ejemplos de esta representación del pueblo elegido como una mujer son frecuentes tanto en el Antiguo Testamento[319] como en el Nuevo[320]; además, el éxodo al desierto de la mujer apocalíptica para protegerse del dragón sería equiparable a la huida del pueblo hebreo esclavizado en Egipto[321].

Como ya hemos señalado, los adjetivos de la amada del *Cantar de los cantares* unidos a los de la mujer del *Apocalipsis* reaparecen también en las Letanías marianas. Estos textos surgen en el siglo XII (las venecianas, de Maguncia y lauretanas) aunque existe el precedente de numerosos himnos bizantinos, como el llamado *Akathistos,* o los *Khairetismoi*, sartas de alabanzas que comienzan con la palabra *Chaíre* (alégrate) en recuerdo del saludo del Arcángel Gabriel[322].

En resumen, podemos afirmar que estas dos figuras femeninas poseen unas características comunes, tanto a nivel formal como simbólico. Las dos son ejemplo de belleza y virtud, prefigura de la Virgen María y símbolo del pueblo de Dios, ya sea Israel o la Iglesia; ambas se han unido en las Letanías marianas y juntas han dado lugar a conceptos iconográficos tan complejos como la *Tota Pulchra* o la Inmaculada.

Sin embargo, los textos que encontramos en nuestro manuscrito ofrecen una concepción del texto bíblico que, si bien respeta la interpretación tradicional expuesta por san Pablo, se adentra una nueva dimensión teológica. Con Orígenes y los comentaristas posteriores (Aponio, Beda o Gregorio entre otros), el conjunto

---

[318] *Iconografía mariana: la Inmaculada [catálogo de la exposición]*. Córdoba, 1997. Págs. 25- 28.
[319] Jer 3, 6-10, Ez 16, 22 y Os. 2, 19-20
[320] Gl 4, 26 ss, Ef 5, 1-2 y 22-23 y Ap 19, 7 y 21, 9.
[321] El hecho de que la mujer apocalíptica gritase *con los dolores de parto y ansias de parir* (Jn 12, 2) contradice el parto virginal y sin dolor que establece la tradición para María (aunque estos dolores se pueden entender como símbolo de la pasión de la Virgen como corredentora de Cristo, tal y como se expresa en Lc 2, 35); Sin embargo la figura de la mujer encinta a punto de parir también aparece en la Sagrada Escritura para referirse al Pueblo de Israel, como podemos leer en Isaías 26, 17: *Como la mujer encinta,cuando llega el parto, se retuerce y grita en sus dolores, así estábamos nosotros ante ti, Yahvé.*
[322] Véase PONS, G.: *Puerta del cielo. Las letanías de la Virgen*. Madrid, 2001, p. 8.

de cantos pasa a ser la representación de la unión mística del alma con Dios representada en la esposa que, tras haber hallado la perfección, puede adentrarse en las cámaras del rey. Esta innovadora concepción del texto bíblico se mantendrá a lo largo de la Edad Media a través de la obra de san Bernardo para alcanzar una nueva cima en la producción de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús.

## 3. La obra y sus autores

### 3.1 Beda, el Venerable (673?- 735)

Nace hacia el 673 en Jarrow (Reino Unido); huérfano de padre y madre, a los siete años fue llevado por sus parientes en calidad de oblato a la abadía de Wearmouth, floreciente centro de cultura y de ferviente vida monástica, donde a los diecinueve años fue ordenado diácono y a los treinta, sacerdote. El Papa Gregorio II lo llama a Roma pero Beda le suplica que le permita permanecer en Jarrow de donde sólo se alejó para establecer las bases de la Escuela de York, de donde más tarde saldría el célebre Alcuino. Fue enterrado en el monasterio de Jarrow y sus restos posteriormente trasladados a la catedral de Durham. En el año 836, el sínodo de Aquisgrán lo declaró "Venerable y Doctor admirable".

Se le ha considerado el mejor representante del monaquismo inglés y uno de los padres de toda la cultura posterior, influyendo, por medio de la escuela de York y la carolingia, sobre toda la cultura europea. Su obra se caracteriza por un saber enciclopédico y por tener como objeto principal la enseñanza. Bajo su dirección se hicieron tres copias de la Vulgata, e igualmente tradujo el Evangelio de Juan al inglés antiguo.

Su obra más célebre es, sin duda, la *Historia eclesiástica del pueblo inglés*, crónica de la conversión al cristianismo de las tribus anglosajonas. Además, Beda definió un método para datar acontecimientos histórico-religiosos, como la encarnación o el nacimiento de Jesucristo, que fue conocido y adoptado en la

mayor parte de Europa. También se hicieron célebres sus homilías y sus comentarios de las Escrituras, basados en interpretaciones generalmente de tipo alegórico y simbólico.

**Juliano de Eclano (380-455)**

La obra de Beda arremete contra Juliano, obispo de Eclano, depuesto de su sede episcopal al encabezar la defensa del Pelagianismo, condenado en la *Tractoria* del año 418 por el papa Zósimo.

Juliano nace hacia el 380 en el seno de una noble familia romana y desde joven actúa como lector y diácono en la iglesia de su padre, el obispo Memor. San Agustín lo llama a Hipona en el 408 y poco después es nombrado obispo de *Aeclanum* por el papa Inocencio. En el año 418 el papa Zósimo condena el pelagianismo mediante la epístola *Tractoria* y exige la adhesión de los obispos; Juliano contesta con dos cartas en las que pide algunas explicaciones antes de suscribirla pero el papa no lo acepta y le excomulga junto con 18 obispos italianos que se habían negado a apoyar la condena.

Juliano, ante estos hechos, escribió al *comes* de Venecia explicando las consecuencias de la concepción del matrimonio que Zósimo defendía, pero éste remite su carta a san Agustín quien respondió con la obra *De nuptiis et concupiscentia*. En la consideración agustiniana de que desde Adán la humanidad era una *massa peccati* necesitada de redención[323] y sobre todo, en sus ideas de que el apetito sexual provoca el alejamiento del alma humana de Dios, Juliano encontró indicios de maniqueísmo. Según el obispo de Eclano, las tesis de Agustín ponían en entredicho la bondad de la creación y la justicia del creador[324] lo que dio lugar a una agria polémica entre ambos y a una abundante producción literaria.

[323] JEDIN, H. (Dir.): *Manual de Historia de la Iglesia*. Barcelona, 1980, p. 249
[324] QUASTEN, J.: *Op. cit.*, 1986, Vol. 3, p. 585.

Tras su deposición y destierro, Juliano, convencido de la bondad de la naturaleza humana, se traslada a Oriente donde se dedicó a refutar el *De nuptiis et concupiscentia* de Agustín con sus dos obras, los *Libri quattor ad Turbantium* y los *Libri octo ad Florum* a los que el obispo de Hipona respondió con su *Opus imperfectum Contra Julianum*.

En el año 439 solicitó sin éxito el regreso a la comunión eclesiástica y su reposición en la antigua sede de Eclano pero el diácono León puso freno a su petición; cuando este diácono se convierte en papa en el 440, condena de nuevo a Juliano que muere en Sicilia en torno al año 45.

### 3.1.2 El texto de Beda: difusión e influencias

Aunque existen diversas ediciones de las obras completas de Beda el Venerable[325], según la Enciclopedia Católica, a fecha de 1913 no se había publicado ninguna basada en el cotejo cuidadoso de los manuscritos, ya que la edición de Giles y Migne[326] mostraba pocas o ninguna mejora con respecto a la básica de 1563 o la de Colonia de 1688[327].

Santiago Aguadé señala también que es escasa la presencia de las obras del irlandés en las bibliotecas españolas[328]. En concreto, el *Comentario al Cantar de los Cantares* de Beda no ha sido demasiado difundido o estudiado, quizá por la importancia otorgada a sus obras históricas aunque, en su propia opinión y en la

[325] La primera edición conservada de las obras completas es la que Josse Bade y Jean Petit comienzan a publicar en 1521.
[326] *Venerabilis Bedae Anglo-Saxonis Presbyteri opera omnia*. Parisiis: excudebatur et venit apud J.P. Migne editorem, 1850.
[327] *CatholicEncyclopedia*. London: The Encyclopedia Press, 1913. Utilizamos la edición digital: *Catholic Encyclopedia* [En línea] [Consulta 23-10-08] [http://www.newadvent.org/cathen/], letra B, *Bede, the Venerable*. Las ediciones a las que hacen alusión son: *Opera Bedae ...omnia in octo tomos distincta ....* Basileae: per Ioannem Heruagium, 1563 y *Venerabilis Bedae ... Operum tomus secundus quo eiusdem philosophia, mathesis et chronologia sive de natura rerum, ratione temporum, sex mundi aetatibus, philosophiae elementis*. Coloniae Agrippinae : apud Ioannem Wilhelmum Friessem juniorem, 1688.
[328] AGUADÉ NIETO, S.: *Op. cit.*, 2002, p. 72-73

de sus contemporáneos, las obras exegéticas fueron las más importantes de su producción[329].

Son múltiples las influencias de otros autores que se han identificado en el Comentario de Beda al *Cantar de los Cantares*, aunque no hay acuerdo en cuáles fueron las vías de llegada de dichos préstamos. La primera y más señalada es la de la obra de Orígenes (185-254), cuya repercusión fue determinante en muchos de los exegetas posteriores del libro bíblico. David Hurst identifica hasta veinte préstamos del alejandrino en la obra de Beda pero Holder señala que no hay evidencia directa de ello, ni tampoco reminiscencias probadas otros autores propuestos, como Justo de Urgel, Gregorio de Elvira, san Isidoro de Sevilla o san Jerónimo[330]. Para Hurst son sólo los autores que el propio Beda cita en su comentario los que deben considerarse elementos de inspiración: Juliano de Eclano, Aponio y san Gregorio Magno.

Para algunos autores, el propio *Liber de Gratia Dei*, que da comienzo a la obra, sería la forma de Beda de exculparse por haber empleado ideas del obispo de Eclano, condenado por herejía[331]. Holder considera que se trata más bien de una forma de señalar al lector menos formado cuáles fueron los errores de Juliano, de tal forma que el resto de su producción teológica fuera aprovechable desde el punto de vista de la ortodoxia. Así, en el prefacio, Beda señala que la obra de Juliano, al que llama "serpiente entre la hierba" por haber camuflado la herejía de seductora elocuencia, no debe ser rechazada por completo, sino purgada de sus errores[332].

---

[329] *Catholic Encyclopedia* [En línea] [Consulta 23-10-08][http://www.newadvent.org/cathen/], letra B, *Bede, the Venerable*.
[330] HOLDER, A. G.: "The patristic sources of Bede's commentary on the song of songs" En: International Conference on Patristic Studies (13th. 1999. Oxford): *Historica, biblica, theologica et philosophica*. Leuven: Peeters, 2001, p. 370-71.
[331] WARD, B.: *The Venerable Bede*. Harrisburg: Pa., 1990, p. 76. Recogido en HOLDER, A. G.: *Op. cit.,* p. 371
[332] HOLDER, A. G.: *Op. cit*., p. 371

La influencia de Gregorio Magno es más que evidente, dado que el último libro de la obra de Beda es una recopilación de las alusiones al *Cantar de los Cantares* en diversas obras del pontífice. Este hecho parece confirmar, además, que Beda no conoció el *Comentario al Cantar de los Cantares* de san Gregorio, ya que, en ese caso, no habría desarrollado la paciente labor de compilación de sus otras opiniones sobre el libro bíblico[333].

Para Holder la gran fuente de inspiración de Beda es, sin duda, Aponio[334], cuyo nombre menciona en dos ocasiones y al cual cita en varias partes del texto[335]. Como señala Ramos-Lisson, Aponio bebe directamente de Orígenes e influye también en la obra de Gregorio, quien probablemente empleó tanto la obra original del alejandrino como la reinterpretación que de su comentario hizo el monje[336]. Por tanto, es Orígenes la fuente última de la obra de Beda, aunque sus planteamientos llegasen a su conocimiento a través de las lecturas de Gregorio y Aponio.

### 3.2 San Gregorio Magno († 604)

Nacido hacia el 540 en una familia de la nobleza romana, vivió los momentos más críticos de la caída de Roma y los primeros de una nueva época ascendente. Se ha considerado que con él se cierra el período de los grandes Padres y literatos de la Iglesia de Occidente y se abre una nueva edad cuyo espíritu fue capaz de concretar en obras que serían claves hasta san Bernardo, santo Tomás y santa Teresa.

---

[333] Ibíd., p. 372

[334] Los datos sobre Aponio son escasos. Algunos autores le consideran un abad que vivió entre finales del siglo IV y principios del V en el norte de Italia o cerca de Roma. Al respecto, véase: HOLDER, A. G.: *Op. cit*., p. 372.
Según Johannes Witte las fechas de composición del escrito de Aponio se sitúan entre el 405 y el 416. Véase WITTE, J.: *Der Kommentar des Aponius zum Hohenliede*. Erlangen: [s.n.], 1903, p. 28.

[335] HOLDER, A. G.: *Op. cit*., p. 373

[336] RAMOS-LISSON, D.: "En torno a la exégesis de san Gregorio Magno sobre el *Cantar de los Cantares*" en *Teología y vida*. [En línea]. 2001, Vol. 42, nº 3, I.3. [Consulta: 20-10-2008] [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492001000300001&lng=es&nrm=iso&tlng=es]

Su formación fue hondamente cristiana por su ámbito familiar, ya que entre sus antepasados se encontraba el papa Felix III. Su padre se dedicó al fin de su vida al servicio de la Iglesia como regionario y su madre pasó los últimos años en el monte Aventino, en absoluto retiro; además, varios de sus familiares fueron canonizados.

Gregorio obtuvo una sólida formación en leyes y comenzó la carrera política, hasta que un encuentro con monjes procedentes de Montecassino hizo que tomase los hábitos. Benedicto I lo envió como nuncio a Constantinopla, donde pasó ocho años. A su vuelta a Roma tuvo lugar la crecida del Tiber que se cobró, entre otras muchas, la vida del papa Pelagio II; el clero, el senado y el pueblo, eligieron a Gregorio nuevo papa.

El santo publicó la *Regula Pastoralum*, que fue el código de los obispos durante la Edad Media. Igualmente, restauró la disciplina, renovó el culto y la liturgia con el famoso *Sacramentario* y dio al pontificado un gran prestigio. Fomentó el culto de las reliquias, y la piedad y devociones populares, aunque, la reforma más famosa fue la de la liturgia y el canto, que aunó en un solo rito llamado, en su memoria, gregoriano. Logró la conversión de Inglaterra gracias a Agustín de Canterbury y en su tiempo se celebró el III Concilio de Toledo (589) en el que los visigodos abjuraron del arrianismo.

Es el escritor más fecundo de los papas medievales. Entre sus obras destacan los ya citados *Sacramentario* y la *Regla pastoral,* así como *Epistolario*, con 859 cartas, las 22 homilías sobre Ezequiel y el *Comentario a los libros de Job* (*Moralia In Job)* que tanto usaron otros santos como Teresa de Jesús. Junto con san Ambrosio, san Agustín y san Jerónimo, es uno de los cuatro padres de Occidente[337].

[337] Se pueden consultar, entre otras, la biografía del santo escrita por el Conde de Montalembert *San Gregorio Magno*. Buenos Aires: Compañía de Editoriales y Publicaciones Asociadas, 1941 o la más reciente MARKUS, R. A.: *Gregory the Great and his world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

### 3.2.1. Autenticidad y trascendencia del texto.

Las ediciones publicadas hasta el momento de la *Expositio* sólo presentan el comentario a los ocho primeros versos del *Cantar de los Cantares,* aunque parece que Gregorio realizó la exégesis del texto completo del poema, como se desprende de ciertas referencias en textos de san Columbano e Ildefonso de Toledo[338].

Si tomamos como referencia las transcripciones modernas de la obra, lo que en el manuscrito de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense aparece como *Prima homilia* (fol. 132-140) recogería los capítulos 1 al 25 del Comentario, mientras que la *Secunda homilia* (fol. 140-146) coincide con los capítulos 26 a 46 del mismo[339].

La autenticidad de este comentario ha sido bastante discutida. Según Melquíades Andrés no parecen pertenecer al Santo las obras recogidas por Migne en el tomo 79 de la Patrología Latina, entre las que se encuentra el *Comentario al Cantar de los Cantares*, ya que aunque san Gregorio predicó sobre este y otros libros del Antiguo Testamento, la compilación que en vida del santo hiciera el monje Claudio de la Comunidad de Monte Celio resultó tan ajena al sentido original de las homilías que el propio Gregorio decidió retirarla[340].

En una carta al subdiácono Juan de Rávena en enero del 602, san Gregorio le encarga con premura que recoja los mencionados comentarios transcritos por Claudio, lo que, en opinión de Domingo Ramos-Lisson, permitió al santo recuperar los textos pero, probablemente, no impidió que ciertas copias apócrifas circularan mientras tanto[341].

Meyvaert afirma que la *Expositio* es, por su estructura, estilo y lenguaje, netamente gregoriana, sin intervención alguna del monje Claudio, mientras que la presencia de algunas frases sincopadas ponen de manifiesto el carácter oral de su

---

[338] Al respecto, véase RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.,* I.1 y notas 8 y 9.
[339] GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Op. cit.* 1862. Tomus quintus. Col. 471-492.
GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Op. cit.*, 1983, p. 68-140
[340] GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Op. cit.*, 1958, p. 47.
[341] RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.* I.1

composición[342]. Francis Clark también considera que los fragmentos conservados de este comentario son netamente auténticos, aunque no circularan en vida del Santo[343].

Por otra parte, el que en el *incipit* de los manuscritos más antiguos apareciera la palabra *exceda*, variante de *scheda*, término con el que se llamaba a los cuadernos de apuntes como los usados para tomar notas de los comentarios del papa, hace pensar a Verbraken que este comentario habría sido tomado de los archivos papales y es garantía de su autenticidad[344].

En lo referente al título de la obra existe también cierta polémica. Los Maurinos, la Patrología Latina de Migne y Verbraken en el *Corpus Christianorum* la denominan *expositio,* aunque editores anteriores, como Dekkers, consideraron que se trataba de un conjunto de homilías[345]

Ediciones de las obras completas del Santo realizadas en época moderna, como la de Rigaud de 1705[346], no recogen este comentario al libro del Antiguo Testamento, aunque sí incluyen una tabla de referencias al Cantar de los Cantares que san Gregorio emplea en otras obras.

### 3.2.2 Las influencias de san Gregorio

Son varios los préstamos de otros autores que se pueden identificar en la obra de san Gregorio. La influencia más evidente es la de Orígenes, palpable no sólo en la triple interpretación de la escritura (literal o histórica, alegórica y moral) sino también en ciertos conceptos de la exégesis del alejandrino que Gregorio retoma en su propio comentario. Las ideas de Orígenes llegarían a su obra a través

---

[342] MEYVAERT, P.: *The Date of Gregory the Great's Commentaries on the Canticle of Canticles and on I kings*, en SE 23 (1978-1979), pp. 212-216. Recogido en RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.* nota 13.
[343] CLARK, F.: *The Pseudo-Gregorian dialogues*. Leiden: E. J. Brill, 1987, Vol. 2, p. 419-20.
[344] GREGORIO I, PAPA, SANTO*: Expositiones: In Canticum Canticorum, In Librum Primum Regum (Recensuit Patricius Verbraken)*. Turnholti: Brepols, 1963, p. VIII.
[345] Sobre esta polémica, véase RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.* I.2.
[346] *Sancti Gregorii Papae I cognomento magni Opera omnia... / studio [et] labore monacharum Ordinis Sancti Benedicti* . Tomus primus –quartus. Parisiis: sumptibus Claudii Rigaud, 1705.

de la lectura directa o, quizá, a través de los textos de Aponio, cuya influencia ya se ha señalado al hablar del *Comentario* de Beda el Venerable[347].

Resulta también indudable la honda presencia de san Agustín en la obra de Gregorio Magno y, aunque el primero no realizó como tal un comentario del libro bíblico, las referencias a ciertos versículos del *Cantar* que encontramos en varios de los escritos agustinianos serán también recogidas por Gregorio en su comentario[348].

Por otra parte, como señala Bélanger, la gran coherencia del pensamiento gregoriano hace que determinados conceptos reaparezcan una y otra vez a lo largo de la obra del pontífice y así, en la exégesis al *Cantar de los Cantares,* retoma ideas planteadas ya en una de sus primeras obras, los *Moralia in Job,* en donde ya expone su concepto de la ceguera del ser humano a consecuencia del pecado original[349].

### 3.3 La interpretación del Cantar de los Cantares: de Orígenes a Beda

Tras la exposición del entramado de influencias que marcan a nuestros autores, queda claro que es Orígenes el punto de partida esencial en la interpretación cristiana del libro bíblico, aunque tanto Gregorio como Beda hayan aportado elementos originales, bien de su cosecha o retomando a Aponio o san Agustín.

El *Comentario al Cantar de los Cantares* es, en opinión de san Jerónimo, la obra maestra de Orígenes[350]. La originalidad del alejandrino radica en que, si bien respeta la interpretación tradicional de que el conjunto de poemas representa la

[347] La influencia de Orígenes en la obra de san Gregorio ha sido estudiada por P. De Lubac, Bélanger y Meyvaert entre otros. Véase RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.* III.1, notas 44-47
[348] Bélanger establece relaciones, entre otros escritos, con *De doctrina Christi, Enarrationes in Psalmos* y en el *Comentario al Evangelio de Juan*. Véase GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Op. cit.*, 1984, p. 30-34
[349] Ibídem, p. 41-43.
[350] ORÍGENES: *Comentario al Cantar de los Cantares*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994, p. 22.

unión de Cristo con su Iglesia, como expone san Pablo en Ef. 5, 31 y ss[351], propone además la identificación de la esposa con el alma que tiende a Cristo. Partiendo de la interpretación literal del texto, el autor emprende el camino habitual en toda su producción: tras la lectura alegórica del texto se llega a la interpretación moral que es la más importante, pues supone la aplicación de los conceptos expuestos a la vida del creyente.

Tradicionalmente, el tema fundamental en la interpretación del *Cantar de los Cantares* había sido el contraste entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre Israel y la Iglesia cristiana, de tal modo que los amigos del esposo simbolizaron con frecuencia a los profetas, mientras que las hijas de Jerusalén, a las que alguna vez se dirige la novia, simbolizarían el pueblo de Israel que no ha querido aceptar el mensaje de Cristo. Sin embargo, para Orígenes la Iglesia no empezó con Cristo sino que existió desde el comienzo del mundo y ha vivido siempre a la espera de Salvador. La unión con el esposo supone el paso de la imperfección de la ley a la perfección de la gracia y es éste el mensaje fundamental del texto[352].

Esencial resulta también la distinción que establece Orígenes entre los fieles incipientes y los perfectos, con el fin de resaltar que todo cristiano, sea cual sea su condición, ha de tratar de progresar en su unión con Cristo, a imitación de la Esposa del Cantar, entendida como expresión del alma perfecta que ya ha llegado a la unión definitiva con Dios, mientras que las doncellas, almas aún imperfectas, corren tras el aroma del esposo[353].

Es esta la línea de interpretación que van a continuar los otros comentaristas. Beda considera que el *Cantar* es una alegoría de los misterios de Cristo y su Iglesia representados en las figuras de los amantes, un acercamiento

---

[351] *Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una carne. Gran misterio es éste, lo digo respecto a Cristo y la Iglesia.* Ubieta, sin embargo, considera que este versículo hace alusión al Génesis.
[352] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1994, pp. 27-28.
[353] Ibíd., p. 29.

teológico a la historia del mundo, cuyo epicentro sería la encarnación del Verbo[354]. Por su parte, Gregorio, al explicar el Cantar de los Cantares, se adentra en la experiencia del alma que anhela el conocimiento de Cristo y que invoca la experiencia de Dios, no a través del temor sino del amor[355].

[354] HOLDER, A. G.: *Op. cit.*, p. 370
[355] RECCHIA, V.: *Lettera e profezia nell'esegesi di Gregorio Magno*. Bari: Edipuglia, 2003, p. 74

## 4. Análisis de las imágenes

El *Cantar de los Cantares* no ha sido un tema grato para el arte, como deja patente la escasa cantidad de representaciones que encontramos. En opinión de Javier Morales Vallejo, a pesar de su belleza conceptual y visual y de su estructura dramática y descriptiva, el libro bíblico es el gran ausente del arte cristiano[356].

**Fig. 12. *Beda super Cantica canticorum*, S. XII *in.* King's College, MS 19, fol. 21v**

La exégesis fundamentalmente alegórica que prima en los comentarios bíblicos medievales se reprodujo a veces de forma gráfica en la miniaturas de manuscritos ricamente decorados, como el MS 19 del King's College, en el que vemos la representación de los amados del *Cantar* entendidos como Cristo y su Iglesia (Fig. 12).

Sin embargo, lo más frecuente es encontrar que el texto se acompaña de iniciales vegetales, como ocurre en otras partes del mismo manuscrito (Fig. 13), en el Códice Ripoll 116 o en el Complutense.

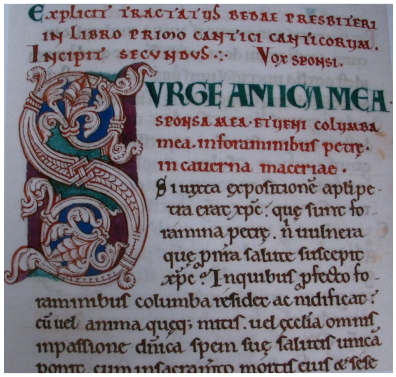


**Fig. 13. *Beda super Cantica canticorum*, s. XII *in.* King's College, MS 19, fol. 54v**

Como hemos señalado en el estudio codicológico, la escritura carolina de nuestro manuscrito es dextrógira, característica que aparece con frecuencia en códices catalanes de este momento. El códice Ripoll 116, conservado en el Archivo

[356] MORALES VALLEJO, J.: "El Cantar de los Cantares. Arte y palabra" en MAGAZ, J. M. (Ed.): *El Cantar de los Cantares y el arte: jornada de arte sacro.* Madrid: Facultad de Teología de San Dámaso, 2007, p. 15.

de la Corona de Aragón y datado en el siglo XI, contiene la misma combinación de textos presente en el manuscrito complutense y, aunque ambos manuscritos son de manos diferentes, presentan un *ductus* muy similar, así como semejanzas estilísticas apreciables en las capitales (Figs. 14-17), los títulos de partes y en la organización de la página que ponen de manifiesto la relación entre ambas piezas y plantean la posibilidad de que el manuscrito complutense sirviera de modelo para el códice Ripoll 116[357].

**Fig. 14.** ***In cantica canticorum allegorica expositio.*** **Archivo de la Corona de Aragón. MS Ripoll 116 (S. XI), fol. 42r**

**Fig. 15.** *Expositio in Cantici Canticorum* **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 53v**

**Fig. 16.** ***In cantica canticorum allegorica expositio.*** **Archivo de la Corona de Aragón. MS Ripoll 116 (S. XI), fol. 77r**

**Fig. 17.** *Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 101r**

[357] VIGUÉ, J. (Dir.): *Op. cit*, 1984-1998, Vol. 10, p. 322 y ss.
El códice Ripoll 116 se halla incmpleto por el final por lo que, en el caso de que esxistiera relación, el Complutense habría servido de modelo para el 116.

Como señalábamos al inicio del presente estudio, tradicionalmente las iluminaciones de manuscritos (cuando se trata de letras capitales, orlas y adornos marginales y no de escenas narrativas) se han entendido como meros adornos, muestra de la imaginación y de la capacidad estética del ilustrador. Sin embargo, consideramos que en el presente manuscrito, la decoración de las capitales tiene un cierto carácter simbólico y, aunque sólo algunas constituyen en sí mismas conceptos iconográficos completos, sí aluden de una manera u otra al tema de la lujuria, la idolatría o la gracia redentora, en consonancia con los mensajes que transmite el texto.

Así, junto a representaciones elaboradas que expresan inequívocamente conceptos desarrollados en el comentario, es frecuente ver aparecer otros elementos más sencillos pero con una evidente carga simbólica, tales como elementos vegetales empleados como estilización del árbol de la vida, pero con el mismo significado que éste, o animales entrelazados que hacen alusión a la muchedumbre de los salvados, en un recurso iconográfico muy empleado desde el arte paleocristiano[358].

En todas las miniaturas se ha utilizado una tinta oscura para delimitar los contornos y cuatro colores (azul, verde, rojo y pardo) para el relleno. Además, casi todas las figuras presentan una gruesa línea roja en su contorno exterior que, en ocasiones, se extiende formando un fondo para la letra, como podemos observar en los números 77v y 122r. Otras veces es el color azul el que se emplea para rellenar el espacio que se forma dentro de la letra, como en los ejemplos 9v, 11r, 15r, 101r y 133r.

El dibujo resulta somero pero tremendamente expresivo, con líneas seguras y enérgicas (sobre todo en las caras) que dan carácter a los seres que representan,

[358] Existen numerosos ejemplos desde el arte paleocristiano, como son las cráteras de San Vital de Rávena, el friso intermedio del testero de Quintanilla de las Viñas, en los cimacios y las impostas de las bóvedas de san Pedro de la Nave o en los capiteles historiados del panteón de san Isidoro de León

en especial cuando se trata de animales, ya que las dos figuras humanas que aparecen resultan bastante estereotipadas.

En lo referente al texto ilustrado, no resulta fácil saber qué textos bíblicos utilizaron los primeros exegetas cristianos ni tampoco los medievales. En el caso de Orígenes, deducimos por sus palabras que empleó la *Septuaginta* en su comentario, aunque él mismo señale que ha consultado otras versiones[359]. También san Gregorio emplea a veces términos que no corresponden a la Antigua Vulgata mientras que el texto de Beda parece más cercano a ésta versión, aunque no en todos los casos[360].

## 4.1. Las miniaturas

Folio 1r:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 1r**

[Inicio del texto*: Incipit liber Beda persbiteri de Gratia Dei contra julianum. Scripturus iuvante superna gratia in cantica canticorum primo admonendu putavi lectore ut opuscula iuliani eglanesis ex episcopis de campania*.]

[359] ORÍGENES: *Op. cit.,* 1994, cap. 3,14.

[360] Para homogeneizar las referencias a capítulos y versículos, empleamos en todos los casos del presente estudio: *Nova vulgata Bibliorum Sacrorum editio: sacros, oecum, concilii Vaticani II ratione habita issu Pauli PP. VI recognita auctoritate ioannis Pauli PP. II promulgata*. Vaticano: Libraria Editrice Vaticana, 1979. Las citas en castellano están tomadas de UBIETA, J. A. (Dir): *Op. cit.*, 1999. [Edición en CD-Rom].

Letra "S" realizada con entrelazo de cintas y tallos vegetales. Una figura de hombre vestida con camisa azul y pelo al estilo normando[361] se entrelaza con la letra como si tratase de trepar por ella o se encontrase atrapado. Los trazos de la letra no pasan exclusivamente por delante o detrás de la figura sino que parecen atravesarla.

Como ya se ha señalado en la introducción, el códice comienza con el *Liber de Gratia Dei contra Julianum*, obispo de Eclano, seguidor de las ideas pelagianas contra el que ya escribió san Agustín. Para algunos autores, este primer libro sería la forma de Beda de exculparse por haber empleado ideas de Juliano, excomulgado por herejía, aunque, según Holder, se trataría más bien de una forma de señalar al lector menos formado cuáles fueron los errores de Juliano de tal forma que la parte canónica de su obra pudiera ser aprovechada[362].

Mientras que la raposa de la miniatura 36r parece atrapada entre las cintas, el hombre que vemos aquí parece trepar por los tallos como si éstos fuesen una tabla de salvación, concepto que reaparece muchos los ejemplos del manuscrito (36r, 53v, 140v) donde los elementos vegetales simbolizan el mensaje de Cristo, la redención, o la presencia de la divinidad. Según Chevalier, la cinta comparte el significado de las ligaduras o nudos pero, mientras que el de estos dos últimos es casi siempre negativo, cuando la primera forma lazos o círculos suele simbolizar la continuidad y la participación en la perfección. La cinta es la manifestación de la victoria pero puede atrapar al vencedor en la vanidad y estrangularlo en el sentido moral o psicológico[363].

Teniendo en cuenta que el primer libro de la obra de Beda es un aviso al lector sobre las falsas doctrinas de Juliano, el miniaturista pudo buscar aquí la representación de los errores del teólogo, generados quizá por su vanidad, o la

[361] Representaciones similares se pueden encontrar en obras coetáneas como el tapiz de Bayeux (Med. del s. XI).
[362] HOLDER, A. G.: *Op. cit*., p. 371.
[363] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, 2003, pp. 295-296

misma expresión que los canteros de San Martín de Frómista o San Isidoro de León que en sus representaciones de hombres sobre leones siendo devorados por otros leones aluden al hombre que se aferra a Cristo para evitar que el pecado lo consuma (aunque en Frómista y León podrían aludir también al hombre aferrado al pecado que acaba siendo devorado por éste).

· Folio 9v:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 9v**

[Da inicio a un resumen de la interpretación simbólica de cada versículo del *Cantar de los Cantares*: *Capitula in Cantica Canticorum*.]

Letra "S" con forma de serpiente que se retuerce sobre sí misma. El animal presenta la cola enrollada y gira la cabeza para morder el ala verde terminada en garra con forma similar a una lira. El contorno aparece delimitado con tinta oscura y rodeado por un grueso trazo rojo; en la parte más externa del animal se aprecia una decoración de semicírculos azules a modo de escamas.

Toda la interpretación alegórica que encontramos en este resumen versa sobre la oposición entre la Sinagoga y la Iglesia, el Antiguo y el Nuevo Testamento por lo que quizá la lucha entre la serpiente y el ave sea una alusión a este conflicto.

La forma del ala, así como la terminación en garra, parece querer representar un águila, animal con connotaciones sumamente positivas que, en ocasiones, representa la realeza y la Ascensión de Cristo. El águila es un animal solar, soberano del cielo, igual que el león lo es de la tierra y, para el Pseudo Dionisio Areopagita, reúne en sí misma los aspectos de agilidad, prontitud y vigor[364]. En la Edad Media se compara la plegaria del creyente con las alas del águila que se elevan hacia la luz[365]. Representa también uno de los aspectos de los seres vistos por Ezequiel y de los Vivientes apocalípticos y una de las asociaciones más frecuentes del águila es con el evangelista san Juan, partiendo de la relación establecida por san Jerónimo en su prólogo a los evangelios[366].

En ocasiones el Tetramorfos se entiende con matiz cristológico, debido a la asociación que establecen san Jerónimo, Gregorio Magno o san Honorio de Autun, entre otros[367]. Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada* escribe:

*Cabe también pensar que los cuatro animales vistos por Ezequiel representan al propio Jesucristo, protagonista de los relatos evangélicos, puesto que el simbolismo de las cuatro caras es perfectamente aplicable a Él; la cara de hombre significaría su condición de hombre verdadero, nacido de una virgen; la de buey, su misión de místico novillo destinado a ser sacrificado en su Pasión; con la de león se trataría de darnos a entender que por sí mismo recuperaría la vida en su Resurrección; y con la de águila, que se remontaría hasta el cielo en su Ascensión*[368].

El bestiario de Philippe de Thaün habla así del águila:

*El águila es la reina de las aves, como lo muestra este hermoso ejemplo. En el texto latino, la llamamos clarividente, pues mira al sol cuando más luce éste, contemplándolo directamente sin guiñar los ojos (...). Cuando envejece, se vuelve torpe y le falla la vista; entonces remonta a lo alto del cielo, se incendia al calor del sol, y quema sus alas y la*

---

[364] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. Cit,* p. 63
[365] Ídem.
[366] De la Vorágine atribuye a san Jerónimo las palabras *el águila, finalmente, por volar a mayor altura que las demás aves, simboliza apropiadamente al evangelista Juan, que con especial elevación escribió sobre la divinidad de Cristo*. VORÁGINE, S. de la: *Op. cit.*, 1982, p. 669.
[367] Ibíd., p. 49, CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 435-436 y CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.,* p. 988.
[368] Ídem.

*nube de sus ojos, tan hábil y prudente es. Cuando ha hecho esto el águila, se dirige a Oriente, donde ve un manantial cuyas aguas son claras y sanas: y tal es su naturaleza que una vez que se ha zambullido tres veces en la fuente, recupera su juventud (...). El águila representa al Hijo de la Virgen María, que es rey de todo el mundo sin duda alguna, que vive en las alturas y ve muy lejos, y sabe lo que debe hacer*[369].

La serpiente, por su parte, puede, en ocasiones, tener connotaciones positivas derivadas de alguna de sus cualidades. Así la vemos aparecer en *Números* 21, 6-9, donde la serpiente de bronce que Yahvé manda hacer a Moisés devuelve la salud a muchos israelitas mordidos por las terrestres. Por ello, algunas veces y hasta el siglo XIII, Cristo que regenera a la humanidad aparece representado como una serpiente de bronce sobre la cruz, tal y como se lee en el poema místico traducido por Rémy de Gourmont[370]. En *Mateo* 10, 16, Jesús dice a sus discípulos "os envío como ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas" y en el evangelio de Juan el propio Cristo se compara a la serpiente de bronce[371]. También san Bernardo la considera símbolo de la prudencia, virtud que regula todas las demás y sin la que cualquiera de ellas se convertiría en vicio.

Sin embargo, la imagen de la serpiente que predomina en el arte cristiano es la que se nos muestra en el *Génesis*[372] o en el *Apocalipsis*[373], es decir, la de un ser dotado de poder que, por robado, se convierte en ilegítimo y maligno. La cola anillada, como veremos también en la miniatura del folio 77v, refuerza en algunos bestiarios la vinculación de la serpiente con el demonio, al que llaman el mayor de

---

[369] MALAXECHEVERRÍA, I. (Ed.): *Bestiario medieval*. Siruela. Madrid, 1996, p. 74-75
[370] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*, p. 935 y ss.
[371] Jn 3, 13-15: *Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre, que está en el cielo. A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que creyere en Él tenga la vida eterna.*
[372] Gn 3, 14 y ss: *Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.*
[373] Ap 12, 9: *Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él.*

los reptiles, pues en sus nudos quedan atrapados los pecadores. Para Cirlot, los anillos estranguladores representan la fuerza[374].

En la iglesia de la Virgen de Mueras (Bolea, Huesca), del siglo XII, encontramos varias representaciones que presentan ciertas similitudes con algunas iniciales del presente manuscrito. De los capiteles que conserva la ermita, cinco presentan el mismo motivo: una especie de hombre águila con la cabeza en forma de óvalo, cuerpo rectangular y dos medios cilindros a modo de piernas que en uno de los casos presentan un remate en garra (Fig 18). Otros dos capiteles gemelos muestran un hombre erguido, inmovilizado por dos serpientes con cuerpo anillado que le muerden las muñecas y un águila cuyas alas son mordidas por dos serpientes exactas a las anteriores.

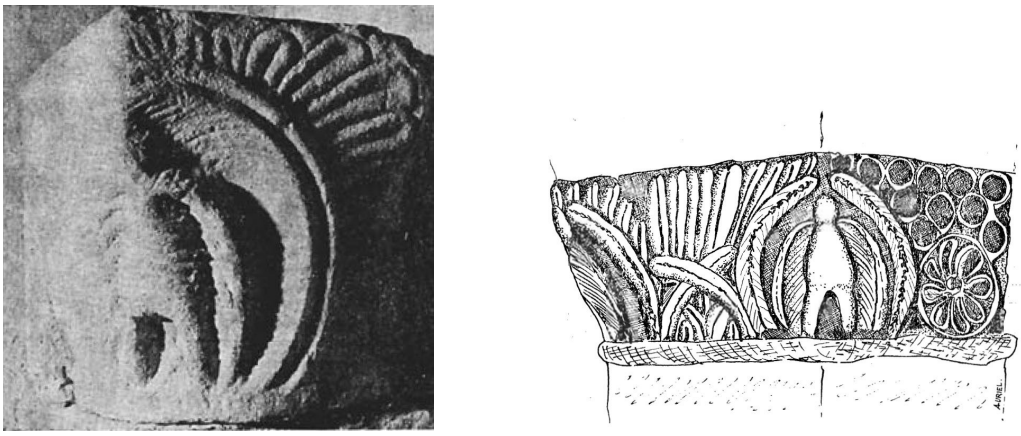


**Fig. 18. *Capitel con hombre-águila*. Siglo XII. Iglesia de la Virgen de Mueras (Bolea, Huesca).**

Adolfo Castán, en su análisis del programa iconográfico de esta iglesia, establece cierta relación entre los capiteles y la escatología islámica, siguiendo la interpretación de Francisco Íñiguez[375]. En opinión de Castán, el hombre sin rostro con alas de águila podría representar a los condenados de la cuarta morada infernal que no tienen ojos pero sí alas, según la descripción del hadiz de Abdalá

[374] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.*, 1978, p. 409.
[375] ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: "La escatología musulmana en los capiteles románicos". *Príncipe de Viana*, Año nº 28, Nº 108-109, 1967, pp. 265-276.

Benomar[376]. El hombre atrapado por serpientes sería, según lo descrito por Samarcandi, bien el avaro al que los reptiles devoran las manos o el pecador que niega la oración[377]. Por su parte el águila, la figura más cercana a nuestra miniatura, se relacionaría con lo narrado por Avicena al respecto de las almas que no alcanzan la perfección y están unidas aún a lo terrenal por fuertes ligaduras, representadas en las serpientes, que les impiden ascender a las moradas celestes[378].

Según Cirlot, el águila y la serpiente aparecen frecuentemente en lucha en la iconografía, principalmente antigua y medieval, y en esta lucha "la función del águila es corregir las fuerzas oscuras simbolizadas en la serpiente"[379]. Un tema que enlazaría con este concepto y que presenta ciertas similitudes formales con la miniatura que analizamos es la lucha entre un ave y una serpiente que aparece en los Beatos de la familia IIa y IIb[380]. Con frecuencia, este tema se ha interpretado como la lucha entre el águila y la serpiente[381] aunque Yarza considera que en realidad se trata de un ave extraña oriental de cuello acorazado, fuerte pico y potentes garras.

Plinio, en su *Historia natural* describe un tipo de águila que se revuelca en el polvo, para luego cegar al ciervo con el que se enfrenta y sacudirle con sus alas hasta que éste se despeña. En el mismo pasaje, el águila se enfrenta también con la serpiente que ataca sus huevos, en una lucha "más cruenta y mucho más incierta, aunque en los aires"[382]. La representación del texto original de Plinio la encontramos en pilas de abluciones hispanomusulmanas como las de Almanzor (Fig. 19) y de Abd al-Malik, y también en otro tipo de piezas califales como la

[376] CASTÁN SARASA, A.: "El románico de la Virgen de Mueras (Bolea)" en *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 87, 1979, p. 148.
[377] ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *Op. cit.*, 1967, p. 271
[378] CASTÁN SARASA, A.: *Op. cit*, p. 148.
[379] CIRLOT, J.E.: *Op. cit.*, p. 71.
[380] Clasificación de W. Neuss.
[381] Así lo considera Churruca en su obra *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*. Madrid, 1939, p. 61. También Carlos Cid e Isabel Vigil interpretan que el ave es en realidad un águila. Véase CID, C. y VIGIL, I.: "La miniatura del águila y la serpiente en los beatos" *Medievalia*, nº 10, 1992, pp. 115-132
[382] PLINIO EL VIEJO, *Historia natural*, libro X (IV, 5). Traducción del pasaje en CID, C. y VIGIL, I.: *Op. cit.* 1992, pp. 115-132

arqueta de Leyre. Un ejemplo cristiano se halla en el folio 165v del Beato de Gerona (975) (Fig. 20) donde se lee *Coreus et aquila in venatione*[383].

**Fig. 19. *Pila de Almanzor*. Siglo X. Museo de la Alhambra (Granada).**

**Fig. 20. *Beato de Gerona*. 975. Catedral de Gerona, Archivo Capitular. Ms. 14320, fol. 165v.**

.

Dado que en el cristianismo el ciervo era considerado un animal benéfico, en los Beatos (Fig. 21) fue substituido por la serpiente (que también aparece en la leyenda) y pasó a encarnar la victoria de Cristo sobre el mal, según el texto de Beato[384].

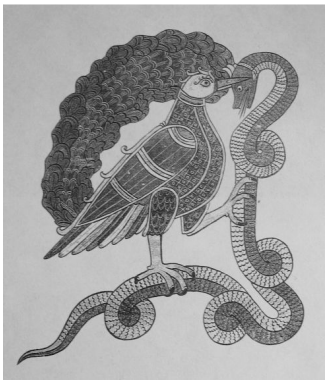


**Fig. 21. *Beato de Saint Sever*. Siglo XI. Biblioteca Nacional de Francia. MS.8878, fol. 13r.**

[383] Según Gonzalo Menéndez Pidal, el animal semejante a un grifo que el Beato denomina *Coreus*, es en realidad el animal que en la Persia sasánida se llamó *Simurgh*, especie de fénix que en su configuración de dragón, ave, león y pez aludía a los cuatro elementos glorificados en el culto mazdeísta. Ejemplos de este ser fantástico se ven en el relieve de Cosroes II en Taq-i-Bostan (finales del siglo VI) pero también en la destruida iglesia de san Hilario de Venecia en el siglo IX y en los cánones del Códice Vaticano (grec. 354) del siglo X, de origen bizantino aunque con fuerte influjo islámico. Véase MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela.* Madrid, 1958, pp. 31-32.

[384] *Se cuenta que en la región del Oriente hay un pájaro con un pico grade, muy duro y como un arma; al luchar con la serpiente (…) busca intencionadamente el barro revolcándose en él (…) y degradado con una vestidura humillante aterroriza al enemigo () Con un imprevisto dardo de su pico hiere el cerebro de la bestia. Y de este modo, con el ingenio de su maravillosa sagacidad abate al ingente adversario. De igual manera (se comporta) nuestro Señor y Redentor contra el suplantador de la antigua serpiente del género humano.* Beato de Gerona, fol. 19v. Traducción en CID, C. y VIGIL, I.: *Op. cit.*, 1992, pp. 118.

Otro tema que parece enlazar con lo aquí representado es el de la ceguera de la Sinagoga que en algunas ocasiones aparece escenificado como una mujer con los ojos tapados, no por una venda como suele ser habitual, sino por la figura de una serpiente. Paulino Rodríguez menciona unos pocos ejemplos en el ámbito hispánico, en concreto en la Biblia de Pamplona terminada en 1197 y conservada en la catedral de Amiens (Ms. 108), y otros tantos en territorio francés[385]. En su opinión, la serpiente es la representación del diablo que ciega a la Sinagoga del mismo modo que en otros ejemplos, como la Biblia Historiada de la Biblioteca Nacional Francesa (Ms. fr. 167, fol. 158v) o el vitral de la Pasión de la catedral de Chartres, vemos la figura de un diablillo realizando el mismo cometido[386].

Así pues, la serpiente que muerde el ala de águila, podría ser en este contexto una representación de la Sinagoga que, según el texto de Beda, pese a pedir la encarnación del Salvador, no reconoce luego su venida y se turba ante la fe y la alegría de la Iglesia[387].

[385] Saint-Seurin de Burdeos, el portal central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo y en la fachada oeste de Notre Dame de París, aunque este último ejemplo podría haber sido alterado en la restauración de Violet le Duc. RODRÍGUEZ BARRAL, P.: "*Contra caecitatem iudeorum*: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica" en *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, nº 12, 2007, pp. 184-185.
[386] Ídem.
[387] BEDA, EL VENERABLE, SANTO: *Op. cit.*, 1862. Tomus secundus, col. 1077-1079.

Folio 11r:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 11r.**

*Incipit liber Beda Cantica Canticorum. Osculetur me osculo oris suis quia meliora sunt ubera tua vino, fragantia unguentis optimis…* [Es la transcripción completa del texto del *Cantar de los Cantares*]

Letra "O" formada por una serpiente que se muerde la cola. El cuerpo del animal forma varios tirabuzones con diferente color y sobre la mitad del lomo se aprecia una línea roja zigzagueante. El espacio interior que crea el animal aparece coloreado en azul.

La imagen no tiene relación aparente con el texto del *Cantar de los Cantares* y tampoco en el comentario de Beda encontramos alusiones a este animal salvo para referirse al pecado de Adán y Eva en el paraíso[388] o al versículo de Cant. 1, 17: *las vigas de nuestra casa, de cedro, nuestros artesonados, de ciprés*. Según Beda, las maderas nobles se relacionan con la solidez y el decoro de la Iglesia y en concreto, el olor del cedro hace huir a las serpientes[389].

Extrapolando la imagen a un contexto más general, la serpiente se asemeja al Ouroboros gnóstico, reptil que se muerde la cola y que representa el eterno retorno y la continuidad de la vida. Según Olivier Beigbeder, tanto el Ouroboros

[388] Ibíd., col. 1100-1101.
[389] Ibíd., col. 1212.

como la Anfisbena, serpiente de dos cabezas nacida de la cabeza de Medusa, se esquematizan en el románico y representan fenómenos de supervivencia de temas más antiguos. Cuando la serpiente aparece dibujada en dos colores adquiere un sentido moral y a veces aparece rodeada de cintas representando la victoria de Cristo, como sucede en el *Hortus deliciarum* en que Jesús resucitado pesca un dragón[390]. Según Beigbeder encontramos ejemplos del Ouroboros en Vézelay, junto a la representación del zodíaco y de los trabajos de los meses, aludiendo al paso del tiempo, y también en Lavandieu (Saint-Paulien), por la fuerte influencia copta[391]. Por otra parte, y teniendo en cuenta las interpretaciones más frecuentes de la serpiente, es probable que la miniatura trate de representar el pecado que genera más pecado.

· Folio 15r:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 15r.**

*Incipit liber primus euisdem Beda presbiteri. Cantica Canticorum, in quibus sapientsisimus ille regum Salomon mysteria Christi et Ecclesiae, Regis videlicet aeterni, et civitatis ejus, sub figura sponsa et sponsae descripsit*…[Comenta desde Cant. 1,1 a 2,12]

Letra "C" compuesta por elementos vegetales en verde y blanco. Se observan palmetas y hojas muy sintéticas y planas que rematan en una cabeza

[390] BEIGBEDER, O.: *Léxico de los símbolos*. Madrid: Encuentro, 1989, pp. 366-371.
[391] Íbid., p. 370.

animal, quizá un perro, de largas orejas que se gira sobre sí misma con la boca entreabierta. El espacio vacío se ha rellenado con pigmento azul.

Al igual que sucede en la miniatura 11r y quizá en la 101r, no parece haber relación entre el texto comentado y la ilustración. Podemos deducir en este caso que, si no se trata de un elemento decorativo, es posible que el animal que muerde el tallo vegetal represente, como ya hemos comentado anteriormente, al fiel que se alimenta del árbol del paraíso.

· Folio 36r:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 36r.**

*Explicit liber primus. Incipit liber secundus. Surge amica mea, sponsa meam et veni columba mea in foraminibus petre in caverna macerie*… [Comenta desde Cant. 2,13 a Cant. 4,4.]

Letra "S" formada a base de entrelazo que mezcla cintas azules y decoración vegetal, a modo de trampa, en la que se enreda la figura de un animal que presenta las garras extendidas y la boca abierta en actitud de morder una de las cintas. Las garras son bastante similares a las del león y el *Agnus Dei* de la miniatura 122v. El pelaje, de color pardo, se ha realizado mediante formas

semicirculares a modo de escamas con rallado interior, muy similares a las que cubren el cuerpo del *Cordero* de la mencionada miniatura. La única oreja que nos permite apreciar el perfil del animal es lobulada.

En esta parte del comentario, en concreto en Cant. 2, 15, encontramos el texto "Cazadnos las raposas, las pequeñas raposas que devastan las viñas, nuestras viñas en flor". Aunque el aspecto del animal es similar al de un conejo o una liebre, dada la gran importancia que tanto Beda como Orígenes otorgan a este fragmento en su interpretación, nos inclinamos a pensar que se trata de una raposa.

Orígenes afirma que, si interpretamos el Cantar como la unión del alma con Dios, "por las raposas debemos entender las potestades enemigas y los demonios malvados que, por medio de torcidos pensamientos y errónea interpretación, exterminan en el alma la flor de las virtudes y aniquilan el fruto de la fe"[392]. Por esa razón se manda a los santos ángeles que eliminen los malos pensamientos inoculados por los demonios del alma del fiel, lo que ha de hacerse cuando aún son pequeños. Por el contrario, si asumimos el pasaje como alusivo a Cristo y a su Iglesia, las palabras se refieren a los doctores de la Iglesia que han de frenar a los herejes en sus inicios, antes de que seduzcan a muchos inocentes.

Beda retoma las ideas de Orígenes insistiendo especialmente en la concepción de que el poema representa a Cristo y su Iglesia. Por tanto, las zorrillas representan a los herejes y cismáticos que atacan las mentes menos instruidas impidiendo que florezca la doctrina de Cristo, mientras que la esposa, a la que llama hija de Jerusalén, representa la humildad propia de los doctores que han de desterrar los errores doctrinales cuando aún son pequeños. Las viñas que han de protegerse aparecen nombradas en plural porque, aunque la Iglesia es una, está diseminada por muchos lugares.

[392] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1994, pp. 300-302.

El *Bestiario latino* habla de las raposas como seres engañosos y esquivos, casi demoníacos, que fingen estar muertos para poder devorar a las aves de rapiña que se acercan al supuesto cadáver. Según el autor, etimológicamente la palabra *vulpis* procede de *volubilis* y refleja el comportamiento y naturaleza del animal[393].

San Ambrosio de Milán (ca. 340-397), en su *Exposición sobre el Evangelio de Lucas* hace alusión a este pasaje del *Cantar de los Cantares* cuando compara a las zorras con los herejes, aunque insiste en que son las viñas pequeñas las que pueden destrozar y no las grandes[394]. También Rábano Mauro, en el capítulo dedicado a los animales de *De rerum naturis,* retoma la idea de que las raposas son los herejes que minan la fe del creyente, tomando como referencia este versículo del Cantar y las ideas expuestas por los comentaristas anteriores[395].

**Fig. 22. *Beato de Fernando I y doña Sancha*. 1047. Biblioteca Nacional de España. VITR/14/2, fol. 194 r**

Un motivo similar aparece también en el comentario de Beato a *Apocalipsis* 13, 14 en el que las zorras se asimilan de nuevo con los herejes que atacan al fiel con astucia y artimañas. Aunque Beato hace alusión a dos textos de Mateo para explicar el pasaje[396] parece innegable que, pese a no citar sus fuentes, está retomando ideas de comentaristas anteriores, como los mencionados Orígenes o Ambrosio de Milán, para establecer la relación entre el animal y

[393] *Bestiario Latino*. Nápoles: Dedalus, 2000, p. 25.

[394] *Expositio Evangelii secundum Lucam*, VII, 34. [Edición digital] [Consulta 14-6-08] [http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0339-0397,_Ambrosius,_Expositio_Evangelii_Secundum_Lucam_Libris_X_Comprehensa,_MLT.pdf]

[395] *De rerum naturis, VIII, I, De bestiis.* [Edición digital] [Consulta 12-6-08] [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0788-0856,_Rabanus_Maurus,_De_Rerum_Naturis,_LT.doc]

[396] Beato combina los versículos de Mt 7, 20 y 23, 37 para identificar a las zorras con los herejes y a los gallos con la congregación, pero también hace alusión al evangelio de Juan, a los Salmos y verso del *Cantar de los Cantares* sobre las zorras y las vides. Véase BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.*1995. *Comentario al Apocalipsis, libro VI*.

los herejes y así lo vemos aparecer en las representaciones de los Beatos que muestran a un zorro atacando a un gallo (Fig. 22)[397].

Según Cid Priego, el origen del tema no se encuentra en Plinio ni en san Isidoro ni tampoco en los textos bíblicos, por lo que probablemente proceda de un *Bestiario* o *Fabulario*[398]. En nuestra opinión, y dado que Beato basa la mayora parte de su comentario en autores anteriores, la imagen de las zorrillas del *Cantar de los cantares* puede tener relación con este otro tema iconográfico.

Una representación del tema del *Cantar*, en este caso tremendamente explícita pues nos muestra dos zorros rodeados de racimos, lo encontramos en un capitel que asienta sobre dos columnas pareadas de la arquería de la capilla central de San Andrés de Ávila[399]. También en el *Hortus deliciarum* aparece otra representación del poco frecuente tema de las raposas y los racimos (Fig. 23), como ilustración de varios pasajes alusivos a los herejes entre los que se encuentra el de Beda[400].Así pues, la zorra rodeada por tallos vegetales puede representar en esta miniatura a los demonios o herejes vencidos y anulados por la salvación y la fe verdadera, plasmadas en el elemento vegetal.

**Fig. 23. *Hortus deliciarum*. Fol 225r[a] [Reconstrucción según la edición de Rosalie Green]**

[397] Según Klein, este motivo es excepcional dentro de los Beatos pues la mayor parte de las ilustraciones hacen alusión al texto bíblico y no al comentario. En su opinión, esta representación surgió en origen como imagen marginal y progresivamente se incorporaría al esquema general de los Beatos. Sobre la evolución del motivo véase KLEIN, P. K.: "La tradición pictórica de los Beatos" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana (Grupo de estudios del Beato de Liébana)* Vol. II, 1980, pp. 91-92.

[398] CID PRIEGO, C.: "A propósito de una miniatura del Beato de Gerona, la serie de la zorra y el gallo" en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 33, 1994, pp. 237-260.

[399] El programa iconográfico de esta iglesia se encuentra analizado en VILA DA VILA, M.: "Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense"en *Cuadernos de Arte e Iconografía.* Tomo II - 3. 1989, p. 166-176.

[400] HERRADA DE LANDSBERG, ABADESA DE HOHENBURG, ca.1130-1195: *Hortus deliciarum (Edited by Rosalie Green).* London: Warburg Institute, 1979, p. 371.

· Folio 53v:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 53v.**

*Explicit Liber secundus. Incipit tercius. Duo ubera tua sicut duo hinuli capreae gemeli. Multifarie et multis figurum modis eodem Christi et Ecclesiae mysterie repetuntur…* [Comenta desde Cant. 4,5 a 5,12]

Letra "D" formada por entrelazo y decoración vegetal con palmetas y medias palmetas en verde y blanco. Dos pequeñas cabezas de larga nariz, realizadas con trazos muy sencillos pero de gran fuerza expresiva, decoran los dos extremos del trazo recto de la letra. Son muy similares a las que vemos aparecer en el folio 101r.

El texto del *Cantar de los Cantares* que comenta Beda en el libro tercero comienza con el verso "Tus pechos son dos crías mellizas de gacela, paciendo entre azucenas". En la miniatura vemos aparecer dos cabecillas que, si bien no pueden identificarse estrictamente con gacelas o cabras, sí parecen estar haciendo alusión al texto.

En esta parte del comentario, Beda afirma que, aunque son múltiples las formas de referirse a los misterios de Cristo y su Iglesia, el significado de todas las

imágenes empleadas es siempre el mismo y su variedad responde a un deseo de complacer el ánimo del lector.

Al referirse al símil de los pechos, Beda insiste en que ha de interpretarse con un sentido recto, pues el texto no se refiere a una mujer sino que es una representación de la nutrición que los pequeños, los fieles menos formados, obtienen de la palabra de Dios a través de los doctores. El que sean dos pechos es, en opinión de Beda, una alusión a lo cristianos de origen judío o gentil. Para reforzar esta exposición Beda se basa en lo expresado por san Pablo en I Cor. 3, 1-3[401] y por san Pedro en I Pe. 2, 2-3[402]. Por otra parte, el que se describan como crías gemelas alude a que, pese a su dispersión, es una sola Iglesia la que educa a los fieles en la única fe verdadera.

Las dos crías de gacela aparecen rodeadas en el poema de azucenas o lirios, planta que en la Edad Media fue empleada como "emblema de la iluminación y atributo del Señor"[403]. San Jerónimo y san Bernardo relacionan en sus comentarios el lirio con Cristo, tomando como referencia, entre otros textos, el verso del Cantar de los Cantares "ego flos campi et lilium convallium"[404]. También Orígenes, en su *Segunda Homilía sobre el Cantar de los Cantares* afirma que el valle del poema representa el mundo, mientras que el lirio designa a Jesucristo como árbol de la vida plantado en medio del Paraíso[405].

Según Marie-Madaleine Davy, el ciervo y la gacela aparecen asociados con frecuencia en la Sagrada Escritura. Orígenes afirma que la gacela posee ojo penetrante y que el ciervo es matador de serpientes y compara a Cristo con una

---

[401] *Yo, hermanos, no pude hablaros como a hombres espirituales, sino como a carnales, como a niños en Cristo. Os di a beber leche y no alimento sólido, pues todavía no lo podíais soportar. Ni aun lo soportáis al presente; pues todavía sois carnales.*

[402] *Como niños recién nacidos, desead la leche espiritual pura, a fin de que, por ella, crezcáis para la salvación, si es que habéis gustado que el Señor es bueno.*

[403] CIRLOT, J. E.: *Op. cit, p.* 279

[404] *Yo soy el narciso de Sarón, el lírio de los valles*. http://www.heraldica.org/topics/fdl.htm [Consultado el 10-5-2002)

[405] ORÍGENES: *Homilía II sobre el Cantar de los Cantares,* recogido en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

gacela según la teoría y con un ciervo según sus obras[406]. En el arte cristiano se parte del Salmo 42[407] para identificar al ciervo que va presuroso en busca de las aguas con el alma cristiana que se mueve en pos de Dios. Por ello, es frecuente encontrar representaciones de estos animales que beben de los cuatro ríos del paraíso, como se pude ver en el mosaico de la cruz de la salvación de la Basílica de Letrán (Siglo XIII)[408].

Así pues, la miniatura puede representar a esos pequeños fieles, de origen judío o gentil, que, a través de la guía de los doctores, se nutren de la palabra de Dios, representada aquí en los elementos vegetales que los rodean.

· Folio 77v:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 77v.**

*Explicit liber tercius. Incipit liber quartus: Genae illius sicut areolae aromatum consitae a pigmentariis labia eius lilia distillantia murram primam. Sicut in labiis Domine verba, quae loquebatur, ita in genis ipsa modestiapietas simul et severitasvultus ejus exprimitur.* [Comenta desde Cant. 5,13 a 7,5]

[406] Ibíd., p. 289.
[407] *Como anhela la cierva los arroyos, así te anhela mi ser, Dios mío.*
[408] SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p.262

Letra "G" formada por un dragón que se retuerce sobre sí mismo como si hubiera sido atrapado y volteado por el lazo azul que le rodea. Las terminaciones lobuladas del lazo, sin embargo, son muy semejantes a las que vemos en los elementos vegetales de otras miniaturas. El lomo aparece decorado por grandes escamas rayadas en tono pardo, mientras que la cabeza, las patas y el vientre, también cubierto de escamas, son de color verde. El final de la cola podría estar anillada, como si de una serpiente cascabel se tratase, o retorcida sobre sí misma.

En esta parte del comentario, Beda compara cado uno de los atributos del amado con los de Cristo y explica que las manos son descritas como talladas en oro y adornadas por jacintos (Cant. 5, 14) en alusión a los clavos de la cruz, mientras que las columnas de mármol con base de oro (Cant. 5, 15) representan la fortaleza del plan divino[409].

Al referirse al verso "Su vientre, pulido marfil, todo cubierto de zafiros", Beda introduce una curiosa alusión al elefante y al dragón. Para el autor, el vientre es una de las partes más débiles del ser humano y representa la fragilidad del hombre expuesto a sus deseos, mientras que el marfil hace alusión al elefante, animal en el bestiario medieval se consideraba casto y de sangre fría. Según Beda, el elefante puede vencer al dragón y con la frialdad de su sangre calmar el deseo, de tal modo que el marfil representaría la castidad que preserva al hombre de la concupiscencia[410].

La creencia de que el elefante sólo copulaba una vez en su vida, tras haber comido el fruto de la mandrágora, hizo que se identificara al animal con Adán y Eva quienes, por influencia de la serpiente, conocieron la unión carnal tras probar el fruto prohibido[411]

---

[409] Beda hace aquí alusión tanto a la flor de color púrpura como al mineral, que relaciona además con la piedra de Tarsis presente en otras versiones de la Biblia sustituyendo a la flor en la descripción de las manos. BEDA, EL VENERABLE, SANTO: *Op. cit*., 1862. Tomus secundus, col. 1167.
[410] Ibid., col. 1167-1169.
[411] Como desarrollaremos en la miniatura 133r, el pecado original fue relacionado frecuentemente con la concupiscencia aunque se tratase en realidad de un pecado de desobediencia hacia el Creador.

Plinio describe el enfrentamiento entre el elefante y el dragón diciendo que es fatal para ambos, pues el elefante atrapado cae al suelo aplastando con su peso al dragón[412]. San Isidoro, por el contrario, afirma que "ni siquiera el elefante, a pesar de su magnitud, está a salvo del dragón: éste se esconde al acecho cerca de los caminos por los que suelen transitar los elefantes, y se enrosca en sus patas hasta hacerlos perecer por asfixia"[413]. El tema aparece representado con frecuencia en los bestiarios medievales, como el de Aberdeen (Fig. 24), y también lo vemos en ejemplos escultóricos como uno de los cimacios de la capilla central de San Andrés de Ávila[414], aunque en estos casos, la representación se ciñe a la leyenda tradicional que narra la lucha entre ambas bestias. En el manuscrito complutense, por el contrario, la letra parece representar la interpretación de Beda en la que el dragón es el derrotado.

**Fig. 24.** ***Bestiario de Aberdeen*, ca. 1200 Aberdeen University Library. MS 24, fol. 65v.**

**Fig. 25.** ***Aviarium et bestiairum*, ca. 1230-50. Sidney Sussex College. MS 100, fol. 34r**

[412] PLINIO: *Natural History*. Henry G. Bohn: London, 1855, lib. 8, 11, p. 259. Recogido en MAURA, J. F.: "Monstruos y bestias en las Crónicas del Nuevo Mundo" *Especulo*, nº 19, Noviembre 2001-febrero 2002. [En línea] [Consulta 04-11-2008] [http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/monstruo.html]
[413] ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, 560-636: *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, Vol. 2, lib. XI, 3, p. 53-55.
[414] VILA DA VILA, M.: *Op. cit.* 1989, p. 166-176

El dragón, por su parte, se asimila en la tradición cristiana a la serpiente, partiendo del salmo 74[415] y de la interpretación hecha por Orígenes del mismo, donde la vincula con Leviatán[416]. Los dragones aparecen citados en la Biblia en varias ocasiones, bien como objeto de idolatría[417] o símbolo de calamidades[418] aunque, sin duda, la alusión más importante al dragón se lee en Ap. 12,3-4[419], en donde la multiplicación de sus cabezas aumenta el sentido negativo del animal.

En la miniatura, esta relación entre el dragón y la serpiente viene acentuada por la terminación de la cola en anillos, como si de una serpiente de cascabel se tratase. Además, en el *Bestiario de Cambridge* a la descripción isidoriana sobre el dragón se añade el siguiente texto:

> *El demonio que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón (…). Yace escondido junto a los senderos por los que pasea, porque su camino al Paraíso está obstaculizado por los nudos de sus pecados, y él los estrangula hasta matarlos*[420].

Esta representación del dragón asimilado a la serpiente por la terminación de su cola es bastante frecuente dentro del periodo románico, simbolizando casi siempre la lucha entre el bien y el mal, en temas del estilo de la lucha de san Jorge o san Miguel Arcángel. Ejemplos cercanos los encontramos un relieve de la puerta del claustro de la Catedral de Solsona (Fig. 26), o en un capitel del ábside central del Monasterio de Irache (Navarra) (Fig. 27)[421].

---

[415] Sal 74, 12-14: *Pero tú, Señor, eres mi Rey desde el principio, tú lograste victorias en medio de la tierra: deshiciste el Mar con tu poder y quebraste las cabezas del dragón marino; aplastaste las cabezas de Leviatán y lo diste como alimento a las fieras del desierto.*

[416] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit., p.* 428.

[417] Dn 14, 23-27: *Había también un gran dragón muy venerado de los babilonios. Dijo el rey a Daniel: ¡No dirás que este está hecho de bronce! Mira que está vivo y come y bebe; de éste no podrás decir que no es dios vivo. Adórale, pues. A lo que Daniel contestó: Al Señor, mi Dios, adoraré, porque Él solo es Dios vivo.*

[418] Jer 14, 6: *Los asnos salvajes se paran sobre las colinas peladas, aspirando el aire como dragones, con los ojos consumidos por falta de hierba.*

[419] *Apareció en el cielo otra señal, y vi un gran dragón de color de fuego que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete coronas. Con su cola arrastró la tercera parte de los astros y los arrojó a la tierra. Se paró el dragón delante de la mujer que estaba a punto de parir, para tragarse a su hijo en cuanto le pariese.*

[420] MALAXECHEVERRÍA, I. (Ed.): *Op. cit.,* p. 181

[421] Aunque no hemos podido localizar ninguna reproducción de la obra, Mª Purificación Arango menciona una letra g en forma de dragón rodeado de elementos vegetales en un manuscrito checo del siglo XII conservado en la antigua Biblioteca Capitular de san Vito de Praga que contiene la obra *De civitate Dei* de

**Fig. 26. *Dragón de cola enroscada*, siglo XII. Puerta del claustro. Catedral de Solsona. Lérida.**

**Fig 27. *Dragón de cola enroscada*, med. Siglo XII. Capitel del ábisde. Monasterio de Irache (Navarra)**

En la obra de Smargadus *Diadema monachorum*, manuscrito de origen inglés copiado en letra carolina de finales del siglo XI, encontramos un motivo similar aunque en este caso el cuerpo del dragón configura una letra D. Por la actitud del personaje parece claro que el tema representado es, al igual que en los ejemplos anteriores, una alusión a la lucha entre el bien y el mal (Fig. 28).

**Fig. 28. Smaragdus: *Diadema monachorum*. Clare's College (Cambridge), MS NI.2.2, fol. 2v**

---

san Agustín. ARANGO GONZÁLEZ, Mª. P.: "Aproximación a la miniatura checoslovaca en el periodo románico y gótico" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 6, nº 11, 1993. [En línea] [Consulta 23-4-2007] [http://fuesp.com/revistas/pag/cai1102.htm]

Por otra parte, el lazo azul comparte el remate lobulado con los elementos vegetales que vemos aparecer a lo largo del manuscrito representando la salvación y la palabra de Dios, de tal modo que, en este caso y tomando como referencia la interpretación que del texto del Cantar hace Beda, podemos concluir que la imagen nos muestra al dragón-serpiente, símbolo del pecado, atrapado y asfixiado por la representación del bien[422].

En opinión de Fernando Galván, más de la mitad de las figuraciones de animales fantásticos o reales presentes en los manuscritos de León en torno a 1200 son dragones o seres similares[423]. Por su parte, Joaquín Yarza señala que los ejemplos escultóricos de dragones son escasos en comparación su presencia en la miniatura, quizá porque "la forma ondulada y las posibilidades de adaptación flexible van mejor a la línea que al modelado"[424]. El mismo autor, al referirse a algunos de los seres monstruosos que decoran los manuscritos hispanos, afirma que en la mayor parte de los casos lo decorativo prima sobre lo alegórico[425]. Sin embargo, teniendo en cuenta lo expresado por Beda en el texto y la relación con la leyenda del Bestiario, consideramos que pese a que el dragón sea un elemento decorativo muy frecuente en los manuscritos, en este caso puede haber sido elegido intencionadamente, de entre los muchos motivos posibles, por su adecuación al texto.

---

[422] Como señalábamos en el análisis de la miniatura 1r, Chevalier afirma que al igual que el lazo tiene un carácter positivo, cuando se vuelve nudo o ligadura suele tornarse negativo y representar el estrangulamiento psicológico o moral. Véase nota 362.
[423] GALVÁN FREILE, F.: *Fragmentos de manuscritos iluminados en el Archivo Histórico Provincial de León (c. 1200)*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000, pp. 65-67
[424] YARZA LUACES, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, 1987, p. 169.
[425] Ídem.

· Folio 101r:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 101r.**

*Explicit liber quartus. Incipit liber quintus. Caput tuum ut carmelum et come capitis tuis sicut purpura regis vincta canalibus. In capite sponsae recte mens accipitur animae fidelis…*[Comenta desde Cant. 7,6 al fin.]

Letra "C" formada por el entrelazo de tallos verdes y cintas blancas sobre fondo rojo y azul. Remata en hojas treboladas blancas de las que surgen dos cabecillas de animal muy similares a los de la figura 53v.

Como sucede en otras dos miniaturas, no encontramos relación aparente entre la letra capital y el texto del comentario, salvo que el miniaturista haya intentado relacionar esta capital con de del folio 53v y la explicación de Beda sobre los pechos de la amada.

Como comentábamos al referirnos a aquella imagen, Beda considera que el símil alude a la nutrición que los fieles obtienen de la palabra de Dios mientras que el que sean cabras gemelas es una alusión a lo cristianos de origen judío o gentil y a la universalidad de la Iglesia. También en esta parte del *Cantar de los Cantares* vuelve a aparecer la alusión a los pechos de la novia que Beda interpreta una vez más con el mismo significado.

· Folio 122v:

*Expositio in Cantici Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 122v.**

*Incipit D. Opusc. BBI Gregorii PP. Lib VI In exposicione cantici canticorum quam libris quinque explicavimus. Nam primum huius operis volume contra iulianum per defensione gratia Dei quem ille inpugnavit…* [Referencias al *Cantar de los Cantares* en las obras de san Gregorio Magno]

Letra "I" a modo de pilastra con el fuste decorado por tallos verdes y hojas lobuladas sobre fondo rojo. Remata en un medallón adornado con hojas lobuladas y curvadas en verde y blanco.

En el interior aparece una imagen muy esquemática del Agnus Dei que levanta la cruz con una de las patas traseras. Las patas del cordero presentan gruesas digitaciones, muy similares en su forma a las del león recostado de la parte inferior, que ha sido realizado también con gran simplicidad de líneas.

El cordero aparece llevando en una de patas las traseras el lábaro como símbolo de su pasión, ya que es la víctima propiciatoria que ha vencido a la muerte y al pecado muriendo en la cruz. El león también constituye un símbolo del Salvador ya que el Mesías es comparado en toda la sagrada escritura con el

león vencedor de la tribu de Judá, desde el *Génesis* hasta el *Apocalipsis* donde además se le vincula con el Cordero[426].

Uno de los ejemplos más explícitos de esta asociación lo encontramos en el tímpano de la basílica de Armentia (Fig. 29) en el que el *Agnus Dei* aparece rodeado por un círculo en donde se lee: *Mors, ego sum mortis. Vocor Agnus sum Leo fortis* (Yo soy la muerte de la muerte. Me llaman cordero, soy un león fuerte)[427].

**Fig. 29. *Detalle del tímpano*, siglo XII. Basílica de Armentia (Álava).**

El cordero es emblema de pureza y mansedumbre, así como una de las más habituales víctimas propiciatorias del Antiguo Testamento y uno de los símbolos con los que más frecuentemente se representa al Redentor en la Sagrada Escritura[428], sobre todo en el *Apocalipsis* donde es mencionado en numerosas ocasiones[429]. Según Pierre Grison[430], la crucifixión en Viernes Santo evoca los sacrificios del cordero preparado para la pascua judía, así como el papel salvador

---

[426] Gn 49, 8-13: *A ti, Judá te alabarán tus hermanos (...) Cachorro de león, Judá; de la presa subes, hijo mío; Posando, te agachas como león, como leona. ¿Quien le hostigará para que se levante? No faltará de Judá el cetro ni de entre sus pies el báculo hasta que venga aquel cuyo es, y a él darán obediencia los pueblos.*

Ap 5,4-6: *Y yo lloraba mucho porque no se había encontrado a nadie digno de abrir el libro ni de leerlo. Pero uno de los Ancianos me dice: No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos. Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra.*

[427] PINEDO, R.: *El simbolismo en la escultura medieval española*. Madrid, 1930. Recogido por CIRLOT, J. E.: *Op. cit,* p. 146. Una aproximación al significado del tímpano y su inserción en el programa iconográfico del templo se encuentra en OCÓN ALONSO, D. M.: "La representación de la anástasis en la Basílica de Armentia" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 6, Nº. 11, 1993, pp. 192-202

[428] 1 Pe 1, 18-19: *considerando que habéis sido rescatados de vuestro vano vivir (...) con la sangre preciosa de Cristo, como cordero sin defecto ni mancha*.

[429] Ap 5, 6-14; 6, 1 y ss., 7, 9 y ss.; 12, 11; 13, 8; 14,1-5 y 10; 15, 3; 17, 14; 19, 7-10 ; 21, 9 y ss.; 22, 1 y ss.

[430] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*, p. 344.

que tuvo la sangre con la que los judíos esclavizados en Egipto marcaron sus puertas para protegerse de la exterminación[431].

De igual manera, la exclamación del Bautista "he aquí el Cordero de Dios "(Jn 1, 35) que pronuncia al ver a Jesús, lo vincula con el carácter sacrificial del animal en el Antiguo Testamento, aspecto que también menciona Pablo[432]. La importancia del cordero como símbolo de Cristo se aprecia también en la profecía del *poema del siervo de Yahvé* (Is. 53) y reaparece con gran fuerza en el cristianismo primitivo, como podemos leer en Act. 8, 32.

En el arte paleocristiano, sobre todo mientras que la cruz se considera símbolo de una muerte deshonrosa, representa al propio Cristo con diferentes atributos, pero también a los fieles cristianos que rodean la figura del Buen Pastor o se dirigen hacia el monte Sión. El Cordero Místico, degollado pero en pie, que levanta con una de sus patas la cruz, es símbolo del Redentor que con su sacrificio ha vencido a la muerte y al pecado.

Por su parte, el león es, por excelencia, el símbolo solar y luminoso que representa el poder, la sabiduría, la justicia y la soberanía. Ya en las culturas primitivas el león se identificó con el sol y esta asociación se mantuvo en la Edad Media, aunque enriquecida con simbolismos secundarios. El león emerge como rey de las criaturas terrenales en oposición al águila, señor de los cielos, y constituye el principio masculino por excelencia. Representa la doble naturaleza de Cristo, divina en su cabeza y cuartos delanteros, y humana, contenida en la relativa debilidad de sus patas traseras. En el bestiario de Philippe de Thaün podemos leer:

"*El león, de varias formas domina muchos animales; por eso es rey el león. Tiene la expresión ardiente, el cuello grueso y con melena; el pecho, por delante, es cuadrado, valiente y agresivo; los cuartos traseros, delgados; tiene una gran cola, y las patas lisas y*

[431] Ex 12, 21-23.
[432] 1 Co 5, 7: *Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolado*.

*ágiles junto a los pies; los pies gruesos y cortados, con uñas largas y curvadas(...) El león significa el hijo de la Virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas.(...) El pecho cuadrado representa la forma divina; los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino; la cola, la justicia que se cierne sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregara por nosotros; el pie, que tiene cortado, muestra que Dios rodeará al mundo, y lo tendrá en el puño; por las uñas, se entiende la venganza contra los judíos*.[433]

Por tanto, si león en sí mismo alude a la doble naturaleza de Cristo, la idea se refuerza aún más al contraponerlo a la figura del cordero de gruesas patas, con el que se halla relacionado por el texto del *Apocalipsis* antes mencionado.

Por otra parte, el elemento vegetal ascensional que recorre el fuste del pilar para rematar el tondo superior podría aludir al Árbol de la Vida, que en ocasiones aparece representado de forma esquemática mediante un tallo ascendente o mediante elementos vegetales más simples, como frutos o roleos. Ya en el Antiguo Testamento encontramos la imagen del árbol asociada al Mesías como retoño del árbol de Jesé[434] y como el árbol que Yahvé planta en el monte Sión y que "se convertirá en magnífico cedro, y se acogerán a él las aves de toda pluma, que habitarán a la sombra de sus ramas"[435]. San Pablo en Rom. 6, 5 afirma que "Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida". Por ello, desde el arte paleocristiano el Árbol de la Vida se utiliza para representar a Cristo, pero también es emblema del Paraíso y de la vida nueva tras la Resurrección.

Esta composición, por tanto, podría ser una alusión trinitaria ya que funde tres elementos que hacen alusión a Cristo, a saber: el León, el Cordero y el Árbol

[433] MALAXECHEVERRÍA, I. (Ed.): *Op. cit*., pp. 23-24.
[434] Is 11
[435] Ez 17, 23.

de la Vida, de igual manera que en el tímpano de Jaca se emplea la suma de los dos leones y el Crismón para aludir a la Trinidad.

· Folio 133r:

*Exposicio in Canticis Canticorum*. **Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 133r.**

*In nomine Domini Incipit exposicio in Canticis Canticorum de exceda relevata Domini Gregorii papape urbis Rome Libri II. Postquam a paradisi gaudiis expulsum est genus humanum, in istam peregrinationem vitae praesentis veniens, excum cor a spirituali intellectu habet…* [Primera homilía o libro de san Gregorio]

Letra "P" formada por una serpiente enrollada sobre sí misma que sujeta con su cola el cuello de un hombre, al tiempo que le muerde a la altura del vientre o los genitales. El hombre agarra la cola de la serpiente y muestra la boca abierta, pero su actitud es completamente estática y la expresión tampoco resulta evocadora de dolor o miedo. Tanto el hombre como el animal presentan unos ojos muy rasgados que se repiten en otras figuras del manuscrito. El personaje lleva el pelo cortado en sucesivas capas superpuestas[436], y su piel es de color verde.

[436] Véase nota 68.

Esta capital da inicio al *Proemio* del *Comentario al Cantar de los Cantares* de san Gregorio Magno, que comienza con una alusión a la caída del género humano y a su expulsión y peregrinación por el mundo tras la alegría del Edén[437]. Como hemos señalado anteriormente, la idea de la ceguera del ser humano a consecuencia del pecado original es un tema que aparece desde temprano en la obra gregoriana[438].

La representación del hombre mordido por la serpiente en la zona del bajo vientre es, indudablemente, una alusión al pecado original que muchas veces se ha relacionado con la concupiscencia, aunque se tratase en realidad de un pecado de desobediencia hacia el Creador. Muestra de que esta consideración había calado en el pensamiento cristiano desde muy temprano es el texto de san Agustín en su tratado *De la gracia de Jesucristo y del Pecado Original*[439], en el que ha de rebatir la teoría que consideraba las nupcias como un mal, e indigno al hombre nacido de ellas[440].

Como ya hemos señalado, la serpiente puede, en ocasiones, tener connotaciones positivas derivadas de alguna de sus cualidades, como la serpiente de bronce que cura a los israelitas[441], y que se usará para representar a Cristo que regenera a la humanidad[442], o como animal prudente siguiendo el texto de Mateo[443] y las ideas de san Juan Crisóstomo[444]. Sin embargo, la imagen de la

---

[437] *Postquam a paradisi gaudiis expulsum est gens humanum, in istam peregrinationem vitae presentis veniens, caercum cor a spirituali intellectu habet*. GREGORIO I SANTO: *Op. cit*., 1862, Col 471.

[438] *Moralia in Job*, VIII, 49. Véase nota 55.

[439] *Así también todo lo que hay de vergonzoso en aquella rebelión de los miembros, de que se ruborizaron los que a continuación del pecado cubrieron esos mismo miembros con hojas de higuera, no se le puede atribuir tampoco a las nupcias (...) sino que se le debe imputar al pecado de desobediencia"*. AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Op. cit*., 1971 pp. 395-6.

[440] Un ejemplo de la pervivencia de esta consideración es la frase del historiador de principios del siglo XX, Serrano Fatigati que, al estudiar la decoración de temática obscena de canecillos segovianos, señala que *se ve en casi todos ellos una interpretación sobrado realista del pecado original* SERRANO FATIGATI, E.: "Portadas del periodo románico y de la transición al ojival". *B.S.E.E.* Recogido por RUIZ MONTEJO, I.: "La temática obscena en la iconografía del románico rural". *Goya*, nº 147. Madrid, 1978, p. 138

[441] Nm 21, 6-9

[442] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*, p. 935 y ss.

[443] Mt 10,16: *Os envío como ovejas en medio de lobos; sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como paloma*

[444] *Veamos cuál es la prudencia que exige el Señor. "Como serpientes" –dice-. Así como a la serpiente no le importa perderlo todo, aunque sea seccionando su cuerpo, con tal de conservar la cabeza, así también tú debes estar dispuesto a perderlo todo, tu dinero, tu cuerpo y aun la misma vida, con tal que conserves la fe.*

serpiente que predomina en el arte cristiano es la que de un ser maligno, tomando como referencia las descripciones del *Génesis*[445] o del *Apocalipsis*[446].

La imagen del enfrentamiento del hombre con la serpiente es relativamente frecuente en el arte medieval, representando normalmente aspectos de tentación o lucha contra el pecado[447]. Una representación de este tipo la encontramos en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo (Huesca) el siglo XII en el que se muestran diferentes escenas de combates entre hombres y monstruos, con un evidente sentido alegórico de la lucha entre el bien y el mal. En este caso la serpiente muerde al hombre por el cuello (Fig. 30).

**Fig. 30. *Capitel del Claustro*, siglo XII. San Pedro el Viejo (Huesca).**

Como mencionábamos al analizar la miniatura del folio 9v, en la iglesia de la Virgen de Mueras (Bolea, Huesca) del siglo XII, encontramos varias representaciones que presentan ciertas similitudes con algunas iniciales del presente manuscrito. En este caso resulta de interés la imagen del hombre erguido, inmovilizado por dos serpientes con cuerpo anillado que le muerden las muñecas (Fig. 31). Adolfo Castán, siguiendo a Francisco Íñiguez identifica esta escena con la escatología musulmana, en concreto con lo descrito por Samarcandi sobre

---

*La fe es la cabeza y la raíz; si la conservas, aunque pierdas todo lo demás, lo recuperarás luego con creces*. JUAN CRISÓSTOMO, SANTO, *Homilía sobre san Mateo*, 33.

[445] Gn 3, 14 y ss: *Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.*

[446] Ap 12, 9: *Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él.*

[447] En otros casos encontramos figuras femeninas mordidas en los pechos por serpientes como alusión a la lujuria, en una reinterpretación cristiana del tema tradicional de la Madre Tierra alimentando serpientes. Encontramos numerosos ejemplos del tema como el de la colegiata de santa María la Real de Sangüesa (S. XII), el de Saint-Croix de Burdeos (S. XI-XIII) o la figura de la lujuria en la portada sur de Saint-Pierre de Moissac.

determinados castigos en los que las serpientes atacan a los pecadores, ya sean avaros o aquellos que niegan la oración[448].

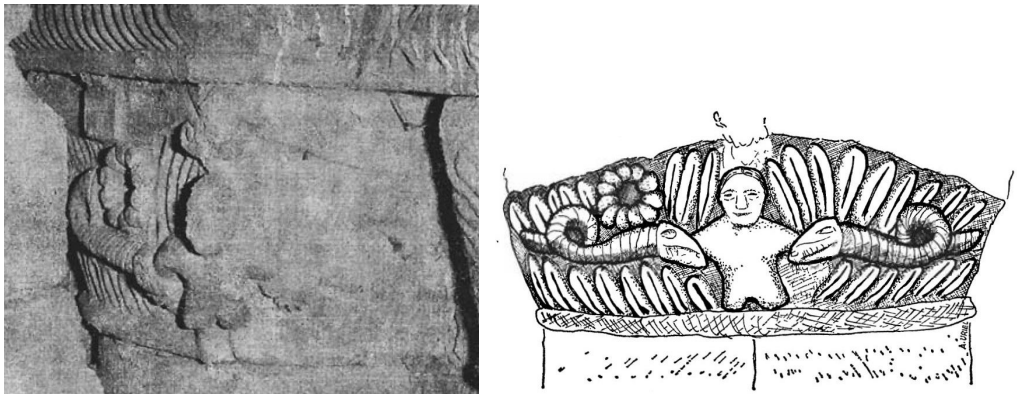


**Fig. 31. Capitel con hombre mordido por serpientes. Siglo XII. Iglesia de la Virgen de Mueras (Bolea, Huesca).**

La imagen del águila atacada por serpientes de la misma iglesia se relacionaría con lo narrado por Avicena al respecto de las almas que no alcanzan la perfección y están unidas aún a lo terrenal por fuertes ligaduras, representadas en las serpientes, que les impiden ascender a las moradas celestes[449]. Aunque es un hombre lo representado aquí, y no un águila, encontramos cierta relación entre ambas escenas pues la serpiente con sus nudos inmoviliza al hombre y le muerde los genitales como alusión al pecado original que deteriora la relación del hombre con Dios.

El hecho de que el hombre aparezca con la piel verde podría estar relacionado con el origen del hombre en el paraíso. Para Gheerbrant, el verde "es un color tranquilizador, refrescante, humano (…). El verde, como el hombre, es tibio"[450]. Como señala Portal, en el *Apocalipsis* se ordena a las langostas que no dañen la hierba ni nada verde y, en su opinión, la oposición entre lo verde y los profanos "demuestra que la hierba verde era símbolo de la regeneración"[451]. En Os. 14, 9, Yahvé se define a sí mismo como *ciprés siempre verde* y en Ap. 4,3

[448] ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *Op. cit.*, 1967, p. 271
[449] CASTÁN SARASA, A.: *Op. cit*, p. 148.
[450] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.*, p. 1057
[451] PORTAL, F.: *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media y en los tiempos modernos.* Sophia Perennis. Palma de Mallorca, 1996, p. 98.

encontramos la siguiente descripción del Dios supremo: "El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arco iris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda".

La pérdida de este estado de comunión con Dios por sus pecados, la pérdida del paraíso, es lo que conduce al hombre a la peregrinación que menciona san Gregorio.

· Folio 140v:

***Exposicio in Canticis Canticorum*. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Mss. 38 (S. XI), fol. 140v.**

*Introduxit me rex in cubiculum suum: exsultabimus et laetabimur in te. Ecclesia Dei, quasi quaedam domus regis est, et ista domus habet portam, habet ascensum, habet triclinium, habet cubiculum…* [Segunda homilía o libro de san Gregorio]

En el folio 140V encontramos una letra "I" de acento heráldico, similar a la flor de lis, formada por tallos vegetales y entrelazo. Los tallos aparecen coloreados

en crema y verde sobre un fondo rojo; un rectángulo azul en el centro bordeado por una cinta blanca parece enlazar los tallos superiores e inferiores.

Esta inicial da comienzo al segundo libro u homilía del *Comentario* de san Gregorio, que se centra en los versículos 4 al 9 del primer capítulo del *Cantar de los Cantares*[452]. En el primer versículo, "Introduxit me rex in cubiculum suum, exaltabimus et laetabimur in te", la amada ha entrado en la cámara del rey por lo que el empleo de esta planta de carácter heráldico resulta muy apropiado para dar comienzo al pasaje.

La flor de lis ha tenido desde la Edad Media carácter regio y, en concreto, ha representado a la casa real francesa. Una leyenda medieval afirma que un ángel le regaló a Clovis, el rey Merovingio de los Francos, un lirio de oro como símbolo de su purificación tras la conversión al Cristianismo. Otra versión afirma que el monarca adoptó el símbolo cuando los lirios de agua le mostraron el camino para cruzar con seguridad un río y ganar la batalla de Tolviac. El rey Luis VI, en el siglo XII, fue el primer monarca francés en usar la flor de lis en su escudo[453]. Chevalier, basándose en Guénon, afirma que la flor de lis heráldica de seis pétalos, como la que muestra la miniatura, puede representar la rueda sin el trazado de la circunferencia, es decir, "los seis rayos del sol: flor de gloria y fuente de fecundidad"[454].

En el Antiguo Testamento el lirio aparece con frecuencia para exaltar las cualidades de los fieles al señor[455]. En Mt 6, 26-29 encontramos que los lirios

---

[452] Aunque la versión de la Biblia usada por san Gregorio fuera probablemente la Septuaginta, utilizamos para las referencias de capítulos y versículos *Nova vulgata Bibliorum Sacrorum editio: sacros, oecum, concilii Vaticani II ratione habita issu Pauli PP. VI recognita auctoritate ioannis Pauli PP. II promulgat*a.[Vaticano]:Libraria Editrice Vaticana, 1979

[453] Tomado de *The Fleur-de-Lis In Heraldry and History* http://www.fleurdelis.com/fleur.htm y de *Heráldica* http://www.heraldica.org/topics/fdl.htm [Consultados el 10-5-2002)

[454] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

[455] Eclo 39, 14: *Como incienso derramad buen olor, floreced como el lirio exhalad perfume, entonad un cantar, bendecid al Señor por todas sus obras.*
Eclo 50, 1-8: *Simón, el sumo sacerdote, hijo de Onías, en su vida reparó el templo, y en sus días fortificó el santuario (...). ¡Qué glorioso era cuando, rodeado de su pueblo, salía de la casa del velo!(...) como rosal florecido en primavera, como lirio junto a un manantial, como cedro del Líbano en verano, como fuego e incienso en el incensario*.

simbolizan el abandono a la voluntad de Dios que provee a los elegidos de todas sus necesidades[456].

Como exponíamos al analizar la miniatura 53v, Cirlot señala que, en la Edad Media, el lirio fue empleado como "emblema de la iluminación y atributo del Señor"[457]. San Jerónimo, san Bernardo y sobre todo Beda, relacionan en sus comentarios el lirio con Cristo, tomando como referencia, entre otros textos, el verso del Cantar de los Cantares "ego flos campi et lilium convallium"[458]. Posteriormente, y a medida que el culto mariano cobre mayor importancia, el lirio se vinculará con la Virgen María tomando en este caso como referencia el versículo "Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias"[459].

Orígenes, en su *Segunda Homilía sobre el Cantar de los Cantares* afirma que el valle del poema representa el mundo, mientras que el lirio designa a Jesucristo como árbol de la vida plantado en medio del Paraíso[460]. Ese árbol de la vida que crece en el centro del Paraíso[461] representa la regeneración, el renacimiento y el regreso al estado primigenio de perfección, es el eje cósmico, comienzo y el final de todo ciclo[462]. Según el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, hasta el siglo XIII no es extraño ver a Cristo rodeado de flores de lis o azucenas[463].

---

Os 14, 5: *Yo sanaré su infidelidad, los amaré graciosamente; pues mi cólera se ha apartado de él, seré como rocío para Israel: florecerá como el lirio y hundirá sus raíces como el Líbano.*

[456] *Por lo demás, ¿quién de vosotros puede, por más que se preocupe, añadir un solo codo a la medida de su vida? Y del vestido, ¿por qué preocuparos? Observad los lirios del campo, cómo crecen; no se fatigan, ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón, en toda su gloria, se vistió como uno de ellos.*

[457] CIRLOT, J. E.: *Op. Cit, p.* 279

[458] *Yo soy el narciso de Sarón, el lírio de los valles*. http://www.heraldica.org/topics/fdl.htm [Consultado el 10-5-2002)

[459] Sobre la evolución iconográfica del símbolo puede consultarse el capítulo "Una flor para el rey: jalones para una historia medieval de la flor de lis" en PASTOUREAU, M.: *Op. cit.*, 2006, pp. 107-121

[460] ORÍGENES: *Homélie sur les Cantique des cantiques*. París, 1954, recogido en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

[461] Gn 2, 9: *y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal.*

[462] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

[463] CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit.*, t. V, col. 1707-1708.

**Fig. 32. *Placa labrada con cruz rematada en flor de lis sobre la tribuna*, San Salvador de Valdediós (Villaviciosa, Asturias), ca. 892.**

En el arte asturiano del reinado de Alfonso III se emplea la figura de la flor de lis asociada a la cruz con sentido cristológico y también en un intento de reafirmar la unión entre la Iglesia y el estado[464]. Encontramos ejemplos en San Salvador de Valdediós (Fig. 32), en San Martín de Salas y también en otras piezas procedentes de edificaciones alfonsíes conservadas en el Museo Arqueológico de Oviedo; la propia Cruz de la Victoria presenta los brazos rematados de forma trilobulada[465].

En uno de los capiteles del claustro de la iglesia de San Fructuoso de Bagés (Barcelona) de finales del siglo XI, encontramos la representación de Cristo en majestad bendiciendo entre nubes y en el espacio libre se ha colocado una flor de lis. La otra cara del capitel aparece decorada con una Anunciación en la que reaparece la misma flor, en este caso aludiendo probablemente a la virginidad de María[466].

Como hemos señalado en el análisis de la miniatura 122v, ya en el Antiguo Testamento encontramos la imagen del árbol asociada a Cristo como retoño del árbol de Jesé[467] y como el árbol que Yahvé planta en el monte Sión[468]. También san Pablo compara al Salvador con el árbol de la vida[469], razón por la cual desde el arte

[464] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª S.: "Consideraciones en torno al templo prerrománico de San Salvador de Valdediós". *Liño: revista de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo*, nº 12, 2006, pp. 14-15

[465] Existen ejemplos anteriores de cruces con remate trilobulado en el arte armenio y en otros ejemplos anteriores del arte asturiano como la Lápida de Tábara. Al respecto véase SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: *La iconografía del beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los beatos)*. Universidad Complutense de Madrid, 1987, t. II, pp. 124 y ss.

[466] CANELLAS LÓPEZ, A. (et al.): *Rutas románicas en Cataluña*. Madrid: Encuentro, 1996, p. 64

[467] Is 11

[468] Ez 17, 23

[469] Rm 6, 5

paleocristiano se utilizará el elemento vegetal para representar a Cristo, y también como emblema del Paraíso y de la vida nueva tras la Resurrección.

El árbol de la vida representa también la cruz de Cristo e, incluso, ambos motivos aparecen fundidos a veces en una cruz de aspecto leñoso ya que, según Juan Eduardo Cirlot, "la línea vertical de la cruz es la que se identifica con el árbol, ambos como « eje del mundo »"[470].

También en el *Apocalipsis* se menciona el árbol con doce frutos que surge a un lado y a otro del río del paraíso, cuyo alimento es saludable para las naciones[471] y que se ha entendido también como una alusión al salvador. En ocasiones, el árbol de la vida aparece representado de forma esquemática mediante un tallo ascendente; este mismo concepto se simboliza otras veces a través de elementos vegetales más simples, como tallos, frutos o roleos, que sirven de alimento o rodean a diferentes animales, como alusión a los bienaventurados "de toda tribu, lengua y pueblo y nación"[472].

Dentro del arte visigodo encontramos representaciones muy estilizadas del árbol de la vida, con frecuencia equiparado a la cruz, que recuerdan notablemente a la presente capital, aunque en esos casos podría deberse a la identificación del árbol con la palmera (Fig. 33).

**Fig. 33. *Pilastra visigoda*, siglo VII, Mérida (Badajoz), Museo Nacional de Arte Romano**

[470] CIRLOT, J. E.: *Op. cit*., p. 78. En esta identificación juega además un importante papel la leyenda según la cual la cruz de Cristo estaría hecha con la madera del árbol cuyas semillas sacó Adán del Paraíso y que su hijo colocó en su boca al enterrarlo.
[471] Ap 2, 2
[472] Ap. 5, 9.
De este tipo de representación más sintética existen numerosos ejemplos desde el arte paleocristiano, como son las cráteras de San Vital de Rávena, el friso intermedio del testero de Quintanilla de las Viñas, en los cimacios y las impostas de las bóvedas de san Pedro de la Nave o los capiteles historiados del panteón de san Isidoro de León.

También dentro del mismo periodo aparecen numerosos ejemplos de trifolias (Fig. 34) que comparten rasgos con la I inicial del folio 144v y que, al igual que el lis, se equipararon al árbol de la vida y poseían también, muy probablemente, un significado trinitario.

**Fig 34** ***Detalle de trifolias en los ángulos de cada cuadrado en una pilastra visigoda*****, siglo VII. Mérida (Badajoz), Museo Nacional de Arte Romano.**

En el comentario de Gregorio, el *cubiculum* del rey representa el punto más alto de la perfección cristiana, al que se llega a través de un camino ascético. La fe hace atravesar la puerta de la casa, que es la Iglesia, y al adentrase en el interior se llega al *cubiculum*, donde el alma se desposa con Cristo. En opinión de Ramos-Lisson, la elección del término *cubiculum*, frente a *cellaria* de la Vulgata, y de la expresión *in cubiculum regis*, y no *in cubiculum sponsi*, que emplea en su comentario está dando a entender la alta consideración que a san Gregorio le merecen los secretos de Dios[473].

Como señalábamos al hablar del texto bíblico, el *Cantar de los Cantares* se ha interpretado en ocasiones como una imagen del amor de Jesús, el rey, hacia su Iglesia, representada en la figura de la amada, por lo que es lógico pensar que el lis aluda tanto al carácter regio del amado del *Cantar* como al propio Cristo[474]. Estas ideas aparecen reforzadas, además, por la forma vegetal longitudinal, representación del árbol de la Vida, del Salvador y de la ascesis del alma hacia Dios.

[473] RAMOS-LISSON, D.: *Op. cit.* IV.
[474] Según Ricardo López, la flor de lis, además de rematar cetros regios, fue símbolo del mismo Cristo y, por su forma cruciforme, puede simbolizar el acercamiento de Dios *hasta hacerse hombre y morir por los hombres*. Véase LÓPEZ, R.: *Símbolos*. Vigo, 1997, p. 54 y 55.

## 5. Conclusiones

El presente manuscrito se nos muestra como una obra de mediana calidad, destinada a la lectura espiritual del monje. El tipo de escritura lo pone en conexión con la zona catalana y establece una posible relación con el mencionado Ms. Ripolll 116 que presenta la misma combinación de textos y quizá, con ese otro manuscrito francés procedente de Cluny, que menciona Deslisle en su catálogo de 1884[475].

Por su parte, la ilustración parece pertenecer al grupo de miniatura catalana establecido por Pedro Bohigas formado por iniciales de gran tamaño que unen motivos de entrelazo con temas naturalistas (hojas y motivos animales), todo ello rellenado con color y en el que se apreciaría cierta influencia irlandesa, heredada por lo carolingio, en el empleo de cintas y tallos entrelazados que cobijan o atrapan a figuras humanas o animales[476].

Entre otros aspectos, el manuscrito resulta especialmente interesante por la escasez de obras de Beda en las bibliotecas españolas y por ilustrar ciertos conceptos del *Cantar de los cantares*, texto que, a pesar de su belleza conceptual y visual y de su estructura dramática y descriptiva, es, en opinión de Javier Morales Vallejo, el gran ausente del arte cristiano[477].

Como planteábamos al comienzo, los comentarios que principales exegetas desde Orígenes han hecho al texto del *Cantar de los Cantares* se basan en la identificación de los novios del poema con Cristo y su Iglesia, o bien, en la búsqueda mística del alma que tiende a Dios. Es ésta la clave de interpretación que hemos tratado de aplicar al estudio de cada miniatura aunque, en algunos casos,

---

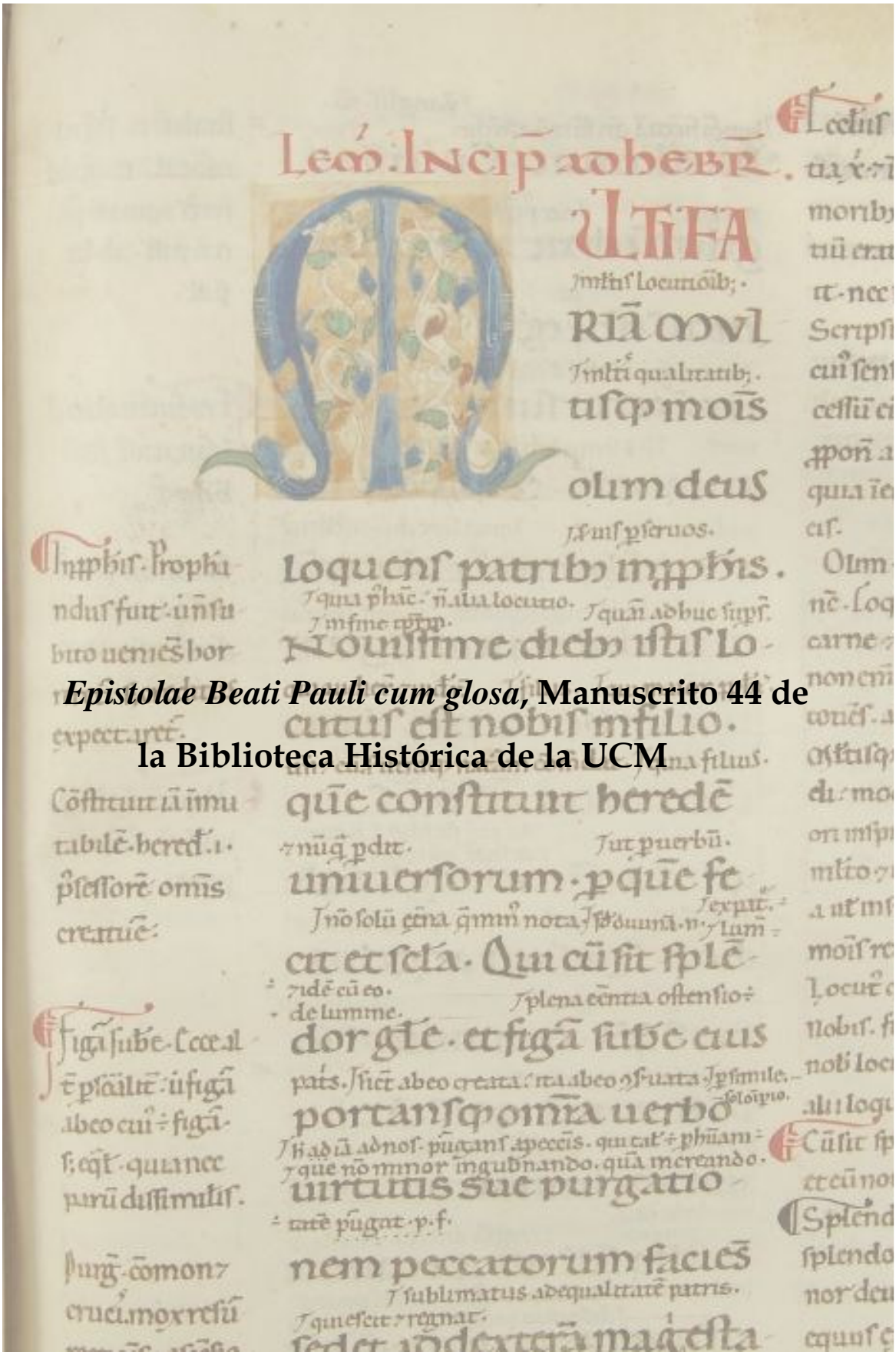
[475] *257. Volumen in quo iterum continetur in parabolas prefatas, et Hieronymus in librum Ecclesiastes , et idem Beda de gratia Dei contra Julianum et in Cantica canticorum, et de opusculis beati Gregorii in eadem Cantica*. DESLISLE, L: *Op. cit.*, pp. 337-373.
[476] BOHIGAS, P.: *Op. cit.*, Vol. 1: Periodo románico, p. 39-52.
[477] MORALES VALLEJO, J.: *Op. cit.*, 2007, p. 15.

las imágenes parecen referirse más al contexto general del mensaje cristiano que a aspectos puntuales de lo expresado por Beda o Gregorio.

Cristo aparece representado como león, cordero o árbol de la vida, asociándolo, en ocasiones, al carácter regio del amado. Los fieles, por su parte, son advertidos de la debilidad del género humano, de su fragilidad ante el pecado y de la necesidad de seguir la guía de los más sabios, que han de protegerlos de los falsos doctores quienes, como Juliano de Eclano, pueden atacar las viñas del Señor cuando aún son jóvenes.

Las imágenes que lo ilustran, aunque decorativas, responden a los conceptos expresados en el texto y se dirgen, por tanto, a un lector formado capaz de hallar la relación entre idea e imagen.

En resumen, el texto y las imágenes transmiten la idea de que el alma del fiel debe avanzar en la búsqueda del Salvador, igual que la novia recorre campos y ciudades en pos del esposo, para lograr la unión mística a la que sólo la elegida puede aspirar. Las ideas de la universalidad del mensaje de Cristo, que debe ser custodiado y transmitido de forma ortodoxa por los doctores, y la posibilidad de la salvación que puede materializarse exclusivamente en el seno de la única Iglesia verdadera, son conceptos esenciales en el arte cristiano medieval y, en concreto, en el presente manuscrito.



***Epistolae Beati Pauli cum glosa,*** **Manuscrito 44 de la Biblioteca Histórica de la UCM**

*Mi palabra y mi predicación no se apoyaban en persuasivos discursos de sabiduría, sino en la demostración del Espíritu y de su poder.*

Primera Carta a los Corintios 2, 4

# *Epistolae Beati Pauli cum glossa seu expositione*, Mss. 44 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.

Ficha bibliográfica

Biblioteca Histórica de la UCM "Marqués de Valdecilla". Signatura BH MSS 44

**Título Uniforme**: Biblia. Nuevo Testamento. Epístolas de Pablo.
**Título**: *Epistolae Beati Pauli Apostoli cum glossa seu expositione*
**Fecha:** Siglo XII *med.*
**Medidas:** 295 x 195 mm.
**Extensión:** [4] h + 217 + [1] h.
**Olim**: 118-Z-33
BH MSS 44/ Villa-Amil 44/ Domínguez Bordona 1170

## 1. Estudio codicológico

Códice manuscrito sobre pergamino bien preparado y de aspecto uniforme, quizá de ternera. Las hojas son finas, flexibles y de un tono muy blanco en el lado de la carne y algo menos en el del pelo. Se observan algunos defectos como orificios y trazas del raspado o acuchillado de la piel. Pese a que existen algunas partes dañadas (concretamente las hojas más cercanas a las tapas presentan curvaturas, alabeos y rigidez) el estado de conservación de la obra es bueno.

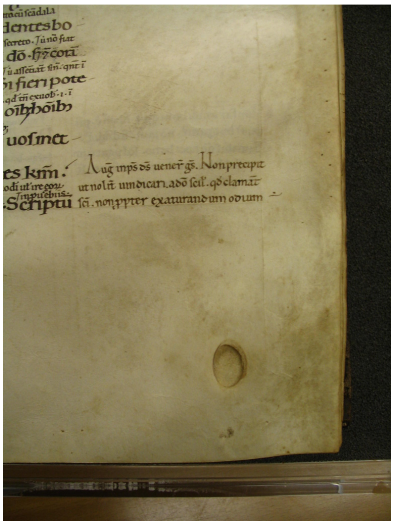


**Fig. 1. Detalle del folio 29r.**

Se ha perdido la primera hoja del primer cuaderno y otra entre las hojas 123 y 124. La primera hoja de pergamino conservada muestra el lado de la carne por

lo que si sólo faltase otra al inicio, el códice comenzaría por el lado del pelo al modo latino. El manuscrito cumple la *Regla de Gregory*[478].

Además, existen varias hojas de respeto al principio y al final en papel verjurado con filigrana añadidas en encuadernaciones realizadas a posteriori. El folio 217 aparece en blanco y parece de un tipo de pergamino diferente (Fig. 2). Además, se observan trazas de escritura en sentido contrario al del resto del códice que habría sido raspada.

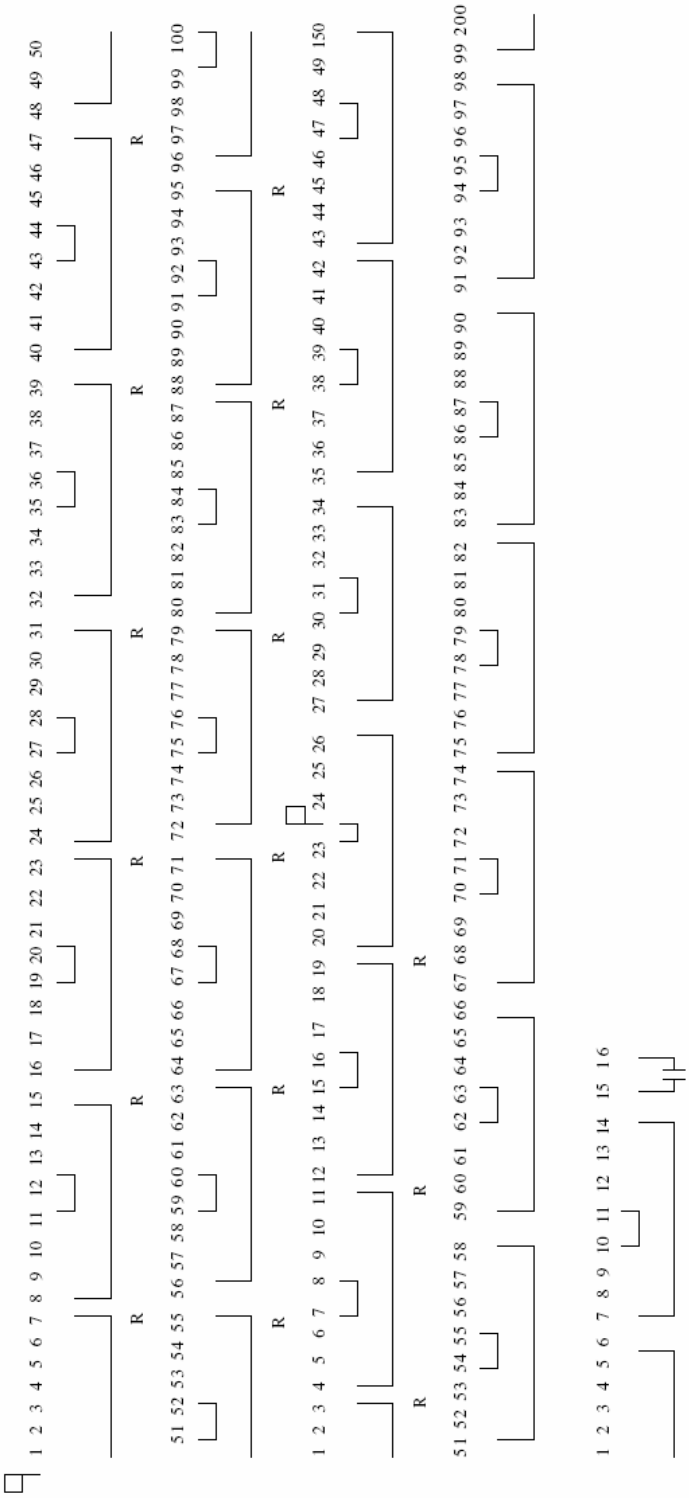
**Fig. 2. Folio 217r.**

Las medidas actuales son de 295 por 195 mm aunque hay indicios de que este tamaño se debe a que el manuscrito ha sido refilado en encuadernaciones posteriores ya que, por ejemplo, el título corriente se encuentra cercenado en algunas páginas.

El manuscrito presenta una estructura regular formada por cuaterniones salvo el último cuaderno que es, probablemente, un bifolio no solidario (Fig. 3). Los quince primeros cuadernos y algunos del resto de la obra de forma irregular conservan reclamos con la primera palabra del cuaderno siguiente en la parte inferior del verso de la última hoja.

[478] Para mantener la homogeneidad visual de las páginas, los cuadernos se construyen de modo que el verso de la hoja y el recto de la siguiente muestren el mismo lado, carne o pelo, y por tanto un color y aspecto lo más similar posible.

**Fig. 3. Estructura de los cuadernos[479]**



[479] Modelo de representación gráfica de los cuadernos expuesto, entre otros, en RUIZ GARCÍA, E.: *Op. cit.*, 1992, p. 169 y ss.

Presenta foliación moderna a lápiz y se conserva en la mayor parte del códice un título corriente a tinta roja con el nombre de cada una de las epístolas.

La página está organizada en tres columnas, una de texto y dos de explicación en letra algo menor. Además cuenta con glosas interlineales. La unidad de pautado es de un centímetro para el texto de las epístolas y aproximadamente medio para el comentario aunque esta columna no presenta pautado de renglón. Según el método de J. Lemaire[480] el esquema de la página sería 12+24+5+63+6+60+25 x 15+190+90.

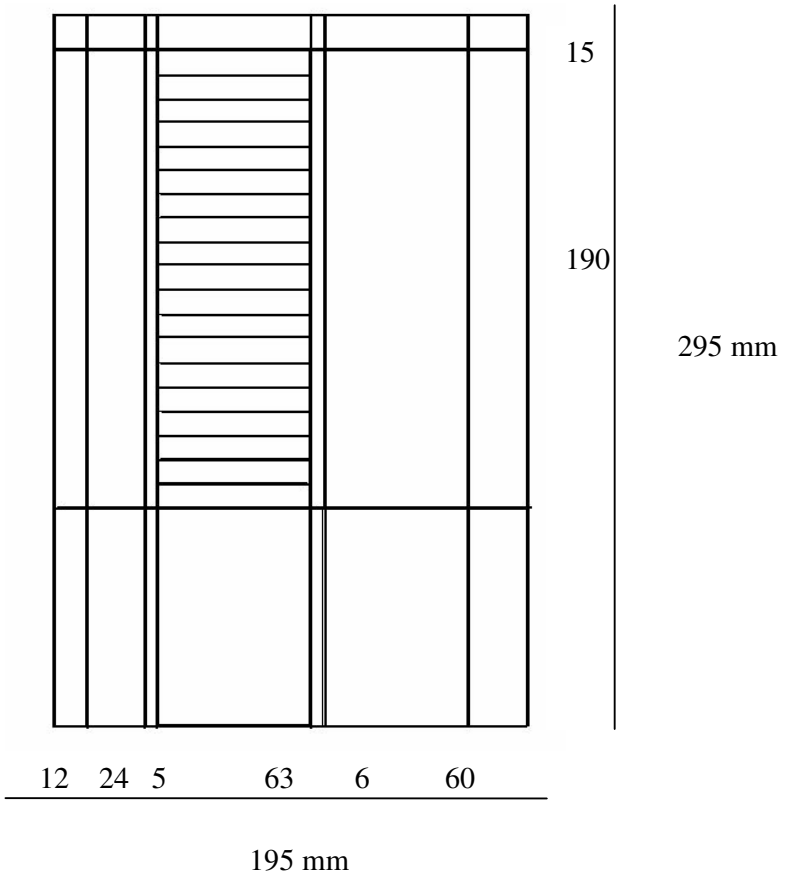



**Fig. 4 Diseño y medidas de la página**

[480] LEMAIRE, J.: *Op. cit.,* pp. 118-120

El pautado está realizado a punta seca y la marca de presión se observa en todos las hojas por el lado del pelo. Es asumible que se haya realizado en un primer bifolio independiente empleado después a modo de guía para marcar los demás del cuaderno, que más tarde se rotarán para mantener la alternancia pelo-carne.

Presenta punteado en el borde más externo de la hoja aunque en muchas de ellas ha sido cercenado en reencuadernaciones. La primera parte del códice muestra pequeños cortes oblicuos mientras que al final encontramos orificios circulares similares a los realizados con un punzón.

La obra que recoge este manuscrito es un comentario a las Epístolas de San Pablo en forma de glosa, de autor desconocido[481]. No se conserva el *Incipit* de la obra sino que comienza con *Romanos* 1,9 (a mitad del versículo): *eius, quomodo sine intermissione memoriam vestir facial semper in orationibus meis obsecrans si quo modo tandem aliquando prosperum iter habean in voluntate Dei veniendi ad vos*. La distribución del texto es la siguiente:

- Folio 1: Ro. 1, 9: *eius, quomodo sine intermissione memoriam vestir facial semper in orationibus meis obsecrans si quo modo tandem aliquando prosperum iter habean in voluntate Dei veniendi ad vos*.
- Folio 38v: Primera carta a los Corintios.
- Folio 76r: Segunda carta a los Corintios.
- Folio 100r: Carta a los Gálatas.
- Folio 111v: Carta a los *Efesios*.

[481] La glosa marginal escrita al comienzo de cada epístola, a modo de prólogo, muestra muchas similitudes con otros comentarios a las epístolas muy conocidos como el de Pedro Lombardo. El resto de glosas marginales e interlineales no parecen corresponder a este comentario pero sí muestran una gran coincidencia textual con la obra *Epistolae s. Pauli cum glossis* de autor desconocido que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, escrito en letra gótica del siglo XIII y aparentemente de origen francés. Véase HAUKE, H.: *Katalog der Handschriften aus dem Dominikanerkloster und Domstift in Augsburg*. München: Bayerische Staatsbibliothek, 2005, Clm. 3743. [En línea] [Consulta 12-12-07] [http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/projekt-Muenchen-Augsburg-pdfs/Clm%203743.pdf]

- Entre folio 123v y 124r [falta]: final de la Carta a los *Efesios* y primeros versículos de la Carta a los Filipenses[482].
- Folio 133v: Carta a los *Colosenses*.
- Folio 144v: Primera carta a los *Tesalonicenses*.
- Folio 155r: Segunda carta a los *Tesalonicenses*.
- Folio 160r: Primera carta a Timoteo.
- Folio 172 v: Segunda carta a Timoteo.
- Folio 181r: Carta a Tito.
- Folio 186r: Carta a Filemón.
- Folio 188r: Carta a los hebreos.

En el folio 216v encontramos el fin de la *Epístola a los Hebreos* y aunque no hay *Explicit* el resto de la hoja aparece en blanco por lo que, al menos en apariencia, el manuscrito se encuentra completo por el final.

La escritura empleada es carolina bastante avanzada (probablemente de mediados del siglo XII) como ponen de manifiesto las abundantes abreviaturas, la unión entre letras y la ausencia de elementos arcaizantes propios de la primera etapa. Los enlaces más habituales que encontramos son la e caudada substituyendo al grupo "ae", y el dígrafo "st" con la s alta unida a la t.

En general es una escritura muy clara y regular realizada con gran cuidado y esmero en todo el manuscrito sin apenas correcciones ni tachaduras. Encontramos varias manos en la obra que, además, varían de módulo para las glosas y comentario, lo que parece situar el origen del manuscrito en un *scriptorium* de cierto nivel. Teniendo en cuenta la escasísima producción de manuscritos en letra carolina pura que se da en nuestro territorio en este periodo es probable que esta obra se realizara fuera de las fronteras hispanas.

[482] Desde Ef. 6,17 hasta Fil. 1,4.

A lo largo del manuscrito son frecuentes los *marginalia* que suelen llamar la atención sobre algún punto esencial del texto. La forma más frecuente es la palabra *nota* realizada como un monograma de gran belleza gráfica (Fig. 5).

**Fig. 5. Detalle de escrituras marginales. *Nota* realizada a modo de monograma.**

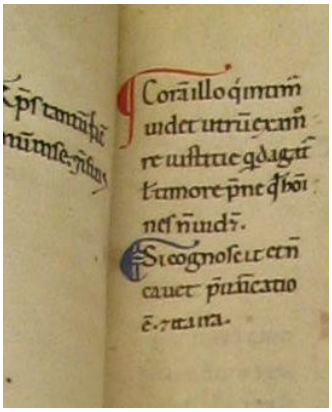


**Fig. 6. Detalle de calderones en rojo y azul**

La tinta empleada para el texto principal, comentario y glosas es bastante oscura con pocas oscilaciones del negro al pardo. Se utiliza igualmente tinta roja, realizada quizá a base de minio o carmín, para señalar el *incipit* y *explicit* de cada carta así como para el título corriente. Aparecen además algunos signos de párrafo en forma de calderón realizados en rojo y azul, color este último que se introduce en los manuscritos a finales del siglo XI (Fig. 6).

En cuanto a las iniciales, podemos distinguir entre terciarias que ocupan un renglón, secundarias (del mismo tamaño pero realizadas en rojo) y primarias de tamaño variable y decoradas con gran riqueza. Los colores empleados en estas últimas son el negro, rojos y anaranjados, sienas, ocres y marrones y toda una gama de azules y verdes en diversas intensidades (Fig. 7). Todas ellas, a excepción de la última, son letras P, iniciales de *Paulus,* ornadas con elementos figurativos de diversa índole; su estudio iconográfico merece un capítulo aparte.

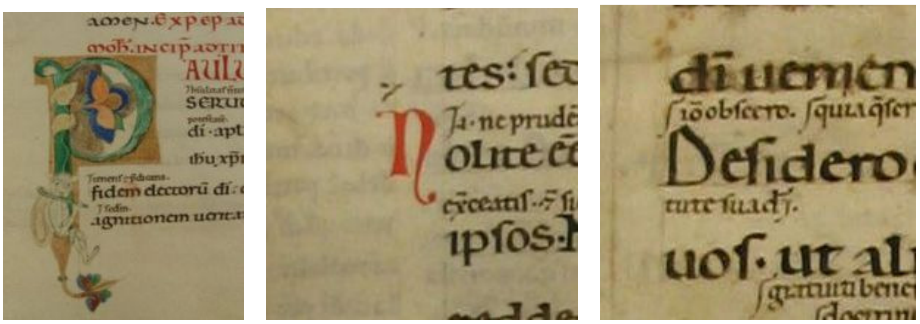


**Fig. 7. Iniciales primarias, secundarias y terciarias**

La encuadernación[483] está realizada en tapas de cartón y pasta española con super libros dorado cisneriano en ambas tapas, en una interpretación heráldica del siglo XVII[484] (Fig. 8).

**Fig. 8. Super libros con el escudo cardenalicio**

**Fig. 9. Lomo**

Los cinco nervios y los entrenervios aparecen decorados con paletas y hierros sueltos dorados con motivos vegetales. En el segundo entrenervio encontramos un tejuelo de piel granate con bordura de dos nervios dorados que enmarcan el texto. En el tercer entrenervio aparece una letra M dorada y rodeada de estrellas[485] (Fig. 9). Los cortes se muestran sin colorear y las cabezadas son manuales, de hilo rojo y amarillo.

Las guardas y hojas de respeto están confeccionadas con papel verjurado blanco con filigrana que muestra la palabra *Pittaluga* y una flor de lis coronada de la que cuelga un medallón oval[486]. La obra conserva una serie de signaturas

[483] El que muchos de los manuscritos de la Biblioteca Histórica presenten el mismo tipo de encuadernación nos hace pensar en una reencuadernación general de ejemplares deteriorados que se pudiera llevar a cabo coincidiendo con algún inventario. En este sentido es necesario tener en cuenta la referencia que da Villa-Amil en su estudio del *Breviarum Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada sobre que en el último tercio del siglo XVIII *la formación de los índices fue acompañada de una encuadernación uniforme de un gran número de volúmenes* como se menciona en el prólogo latino del de los manuscritos por lo que la reencuadernación bien podría datar de este momento aunque siguiese modelos heráldicos más antiguos. Vid VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: "El Arca…", 1878, pp. 587-623

[484] Al respecto vid. CARPALLO BAUTISTA, A. [et. al.]: *Op. cit*., p. 87.

[485] Esta misma letra aparece en el lomo de otros muchos manuscritos lo que nos hace pensar que probablemente señalase que se trataba de un libro *de mano*.

[486] No hemos podido localizar este modelo en ninguno de los repertorios habituales, sin embargo, en el artículo de Maurizia Migiorni sobre el manuscrito de Carlo Giuseppe Ratti conservado en el Archivo Histórico del Comune de Génova se dice que el ejemplar está realizado en papel genovés de diversas procedencias, como indican los diferentes tipos de filigrana que se encuentran. En las primeras hojas la filigrana *reca un giglio sormontato da una corona, sotto il quale è un'ovale con ai lati le iniziali del maestro cartaio "G.B.C."*. Véase MIGIORNI, M.: "Carlo Giuseppe Ratti. Storia de' pittori scultori et architetti liguri e

antiguas en la hoja de guarda delantera (Fig. 10), así como en el recto del primer folio (Fig 11); en la parte inferior de ese mismo folio se puede leer *Visto año de 1614*[487]. En el recto de la guarda volante posterior se ha consignado: *Tiene este libro doscientas diez y seis ojas utiles* (Fig. 12).

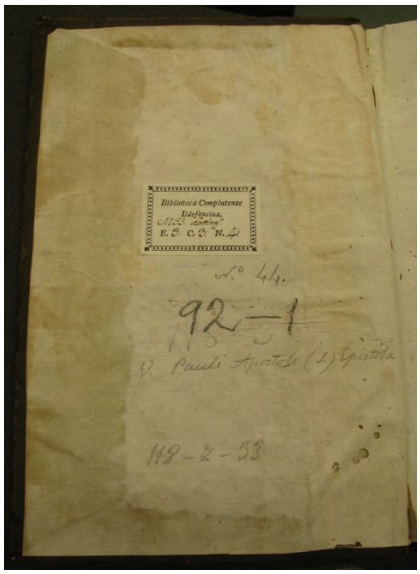



**Fig. 10. Guarda delantera**

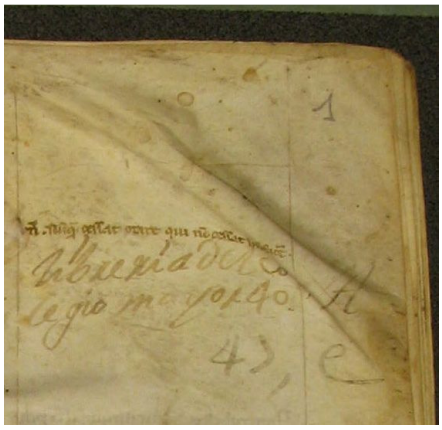


**Fig. 11. Folio 1 r :**
*Librería del Colegio Mayor 40 A*
*43 (?) e*

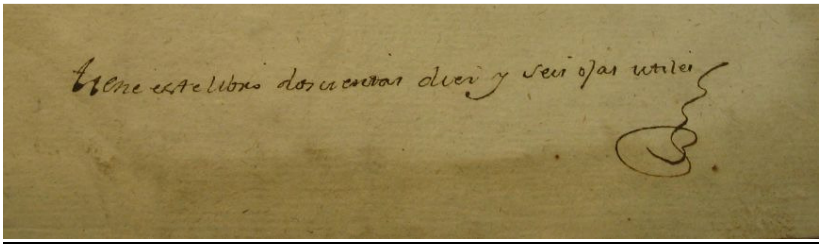


**Fig. 12. Guarda volante posterior**

de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762", a cura di Maurizia Migliorini" en *FOSCA: Fonti per la Storia della Critica d'Arte*. Genova 1997.
[En línea] [Consulta el 14-07-2008] [http://www.fosca.unige.it/testi.php?LINK=Introduzione&ID=1]

[487] Esta anotación es, probablemente, muestra de la revisión del fondo bibliográfico que se hizo entre 1611 y 15 coincidiendo con la reforma de Diego Hernando de Alarcón y Pedro de Tapia. Sobre estos aspectos, véase p. 56 y 477-8.

## 1.1 Fortuna del manuscrito

El manuscrito 44 formó parte de la dotación fundacional con que el Cardenal Cisneros proveyó a la primitiva Universidad Complutense como demuestra su inclusión en el *Index Omnium librorum bibliotece collegii Santi Illefonsy oppidi Compllutensis* de hacia 1512[488]. En dicho inventario aparece referido como "Eple. pauli cum glosa interlinaria" y se le sitúa en el segundo plúteo.

El *Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros,* conservado en la Biblioteca Nacional con signatura Mss/20056/47 y al que nos referimos en la introducción, introduce la mención en el folio 25v a la obra *Comentaria epistolare* comprada en Valladolid en julio de 1508 por el secretario Jorge de Baracaldo. Nada nos dice el inventario sobre si se trataba de un libro manuscrito o impreso[489] ni tampoco aporta detalles sobre su autor o contenido.

El *Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso de la ciudad de Alcalá* de hacia 1523[490] y el de 1526[491] lo sitúan en el *primo pluteo*.

Unos años más tarde, el *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso*[492] de 1565 dice de él que se encontraba en la parte superior del séptimo plúteo y que tenía *tablas Bayas.*

El *Indize alphabetico de los libros contenidos en esta librería del Collegio maior de sn. Ildephonso, Universidad de Alcala y claue para encontrar cualquier libro...*[493], redactado por Baltasar F. de Quiñones en 1720, no lo menciona, mientras que su

[488] A.H.N. Universidades. Libro 1090, f. 34v.
[489] En el fondo complutense se conserva la obra *In B. Pauli Apostoli Epistolam ad Romanos absolutissima comentaria* de Cornelio Musso pero tanto su fecha de impresión, 1588, como su pertenencia al Colegio Menor de la Compañía de Jesús impiden que fuera ésta la obra mencionada en el *Rendimiento de cuentas*.
[490] A.H.N. Universidades. Libro 1091, f. 6v
[491] A.H.N. Universidades. Libro 1092, f. 21r
[492] A.H.N. Universidades. Libro 920, f. 165r.
[493] B.U.C.M., BH Mss 335.

copia en limpio lo incorpora añadido en un margen[494]. El de 1745 no hace ninguna referencia al manuscrito que contiene la glosa a las *Epístolas* de San Pablo y, aunque sí se mencionan varios comentarios a las *Epístolas*, todos ellos quedan descartados por fechas[495].

No es hasta 1800, en el *Catálogo de los libros manuscritos de esta Biblioteca Complutense: suplemento al Catálogo de los impresos de la misma realizado en Alcalá de Henares*, cuando se le vuelve a mencionar[496].

Villa-Amil en su catálogo dice que existen *iniciales en cada epístola, de colores y muy adornadas de follajes, animales y figuras, algunas bastante notables (...) y otras realzadas de verdaderas iluminaciones* y que parece pertenecer al siglo XIII[497].

Por su parte, Domínguez Bordona lo describe con *iniciales miniadas, algunas iluminadas, con follaje, animales y figuras*y lo sitúa en el siglo XIII[498].

Existen, sin embargo, una serie de elementos que nos hacen datar la obra entre mediados y finales del siglo XII y no en el XIII como ha sido habitual. Por un lado, el uso de la tinta azul que no se introduce hasta finales del siglo XI, el empleo del punteado en el borde externo de la hoja y la representación de Pablo con la espada, símbolo parlante que no aparece hasta el siglo XII y que decora la capital de la *Segunda Carta a los Corintios*, nos indican que nos hallamos ante una obra de finales de la Alta Edad Media. Sin embargo, el uso de la escritura carolina y el

---

[494] B.U.C.M. BH Mss. 308, fol. 53v.

[495] B.U.C.M. BH Mss. 336. El manuscrito puede fecharse a mediados del siglo XII. En este índice se mencionan comentarios de Sasbou (probablemente Adam Sasbout) y Franciscum Titelmani, franciscanos holandés y alemán respectivamente que vivieron en la primera mitad del XVI. También el que aparece como *Guille auddus in epistolas D. Pauli* queda fuera de fecha, ya que Claude Guilliaud nace en 1493. El consignado como *Caietanus in epistolas Pauli* hace referencia probablemente a la obra de Tomasso de Vio, conocido como Cardinal Caetano, que vivió en el tránsito del siglo XV al XVI. Además, todas estas obras aparecen consignadas en el *Index Universae bibliothecae Collegio Complutense* de 1742 que hace por primera vez una relación de los impresos separada de la de los manuscritos por lo que claramente se trataba de obras *de molde*.

[496] B.U.C.M. BH MSS 336, fol. 52r y v.

[497] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, 1878, p. 15.

[498] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.,*1933, Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 493

empleo del pautado a punta seca que desaparece a finales del siglo XII nos hacen establecer un posible límite cronológico a mediados de esa centuria.

## 2. Pablo de Tarso y su obra

Pablo, llamado originalmente Saulo, *el deseado*, nace en Tarso entre el año 3 y el 10 de nuestra era. Nacionalizado romano, en su formación estuvieron presentes tanto la cultura hebrea, por su etnia y tradición familiar, como la griega y muestra de ello es su escritura en un griego correcto con algunos hebraísmos. La hagiografía destaca su animadversión hacia los cristianos a los que habría perseguido encarnizadamente, hasta el punto de participar en la lapidación del protomártir San Esteban[499]. Para algunos historiadores, sin embargo, este odio previo a su conversión es una réplica de la historia de Saúl y David[500] y estaría desmentida por el propio santo en *Gálatas* 1, 22 donde afirma que antes de su conversión "era, por tanto, personalmente desconocido para las iglesias de Cristo en Judea".

Tras su conversión hacia el año 35 en el camino de Jerusalén a Damasco, Pablo, *el pequeño,* comienza una larga y fructífera labor de predicación que le lleva por tierras de Damasco, Jerusalén, Chipre, Antioquía, Anatolia, Tesalia, Atenas y Éfeso hasta llegar finalmente a Roma en la década de los 60 donde, según Tertuliano, padece martirio junto a San Pedro, aunque por ser ciudadano romano obtuvo el *privilegio* de ser decapitado en lugar de sufrir la crucifixión.

[499] Sobre los aspectos biográficos e históricos del santo pueden consultarse, entre otros, HOLZNER, J.*: San Pablo: Heraldo de Cristo*. Barcelona: Herder, 2002; TOMKINS, S.: *Pablo y su mundo*. Madrid: San Pablo, 2007; PABLO, SANTO: *Las Epístolas de San Pablo*. (Traducidas y comentadas por Giusseppe Riciotti). Madrid: CONMAR, 1962.

[500] Vid. RÉAU, L.: *Op. cit.*, T. 2, *Iconografía de los santos*, p. 7.

**Fig. 13. Decapitación de San Pablo. Arquivolta de la portada. Monasterio de Sta. María de Ripoll.**

Son catorce las epístolas que la tradición ha atribuido al santo de Tarso aunque, hoy en día, una gran mayoría de investigadores considera que sólo siete de ellas pueden ser señaladas como auténticamente paulinas. Hay acuerdo en que I *Tesalonicenses*, I y II *Corintios*, *Filipenses*, *Filemón*, *Gálatas* y *Romanos* fueron escritas por el santo, mientras que las opiniones al respecto de las demás divergen. La mayor parte de las dudas atañen a las llamadas epístolas pastorales, *Tito* y I y II *Timoteo*, ya que se centran es aspectos burocráticos que podrían reflejar una iglesia más tardía y en ellas el discurso del santo resulta pesado y reiterativo si se compara con el resto de la producción[501]. Sólo *Hebreos* es unánimemente considerada desde antiguo obra de un discípulo, aunque la coherencia que presenta con la línea de pensamiento paulino hizo que se incluyera dentro del canon.

Estas dudas sobre la autoría de determinadas epístolas surgieron con fuerza en el siglo XIX (aunque antes se habían planteado ya algunas cuestiones sobre su autenticidad) pero en el periodo medieval todas ellas fueron consideradas netamente paulinas y, como tal, empleadas frecuentemente para sustentar conceptos de teología dogmática y moral.

[501] Sobre esta polémica véase, entre otros BARBAGLIO, G.: *La teología de San Pablo*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2006. p. 9 y ss. y UBIETA, J. A. (Dir.): *Op. cit.*, *Introducción a las Epístolas de Pablo*.

Según Ubieta, la ordenación de las epístolas dentro de la Biblia se realizó en función de su extensión y sin atender a la verdadera cronología de los escritos. En su opinión, el orden de redacción de las cartas sería I y II *Tesalonicenses*, *Gálatas*, *Romanos*, *Filipenses*, *Efesios*, *Colosenses*, *Filemón*, I y II *Timoteo*, *Tito* y *Hebreos*. Por el contrario, Giuseppe Barbaglio, quien sólo considera auténticas las siete cartas mencionadas anteriormente, sitúa *Gálatas* a continuación de *Filipenses*.

En lo que sí parecen coincidir la mayor parte de los investigadores es en que la teología de Pablo no es pensamiento organizado y sistemático sino más bien una serie de repuestas y soluciones a problemas concretos que las diferentes comunidades planteaban. En opinión de Barbaglio, Pablo es un teólogo *in faciendo* que busca responder de la mejor manera posible los problemas que se le encomiendan, elaborando para ello soluciones provisorias que deben ser corregidas y mejoradas y que están abiertas a nuevas circunstancias[502]. Del mismo modo que asistimos a la creación y organización de la Iglesia primitiva, contemplamos a la largo de sus escritos la evolución de su pensamiento que, si bien mantiene ideas fundamentales, se adapta y perfecciona a medida que discurre la vida y la actividad evangélica del santo.

En los textos paulinos encontramos una serie de bloques temáticos en los que se circunscriben las diferentes cartas, así como conceptos que reaparecen con frecuencia a lo largo de todo el corpus. La proclamación de Cristo muerto y resucitado conforme a las Escrituras, la unidad de judíos y gentiles y la superación de la antigua ley tras la muerte del Salvador o la importancia de las obras en la vida del cristiano, son aspectos esenciales de los escritos paulinos que se reinterpretan y mejoran a lo largo de las diferentes cartas. Así, *Romanos* retoma y revisa las ideas expuestas en *Gálatas*, del mismo modo que *Efesios* parece ser un nuevo examen de lo planteado en *Colosenses*.

[502] BARBAGLIO, G.: *Op. cit.*, p. 9.

Tras la muerte del santo, y a medida que el recuerdo de su predicación se alejaba, las epístolas se hicieron más valiosas como modo de conservar su mensaje. En torno al año 100 fueron reunidas en un único volumen y comenzaron a circular, con una importancia similar a la de los cuatro evangelios. Su inclusión dentro del canon bíblico resultó incuestionable desde el principio, aunque no faltaran detractores como los ebionitas o devotos exaltados como Marción quien llegó a rechazar el resto de los textos cristianos a favor del corpus paulino.

Su influencia en el pensamiento cristiano, y por tanto en sus expresiones artísticas, ha sido determinante a lo largo de la historia. Según Tomkins, Agustín se convirtió al leer a Pablo y tomó de él su idea fundamental de que la humanidad caída no puede resurgir si no es a través de la gracia de Dios[503]. Las ideas paulinas sobre el celibato influyeron notablemente en los primeros movimientos monásticos y también Lutero se inspiró en las ideas sobre la fe del santo para su reforma contra el catolicismo medieval.

[503] TOMKINS, S.: *Op. cit.*, 2007, p. 183-186.

## 3. San Pablo en el arte

Por lo que se extrae de las Epístolas, Pablo fue un hombre pequeño, calvo, contrahecho, con la frente abombada y la nariz aguileña. La iconografía desde época temprana le representa como un hombre calvo y barbado, normalmente de gesto adusto, aunque revestido de gran dignidad. Ejemplos tempranos de este tipo de representación podemos verlos en sarcófagos del siglo IV como el de Berja (Fig. 14) o el de Junio Basso[504].

**Fig. 14. Detalle de San Pedro y San Pablo ante Nerón. Sarcófago de Berja. Siglo IV. Museo Arqueológico Nacional**

Sus atributos casi exclusivos son el libro, por su actividad de mensajero de la palabra de Dios, y la espada, símbolo de su martirio. Según Réau, esta última no aparece como atributo del santo hasta el siglo XIII para equipararla a las llaves de San Pedro. Ferrando Roig retrasa su aparición a finales de ese siglo, excepcionalmente substituida por un cuchillo, para representar "tanto su martirio como el estilo tajante de sus epístolas"[505]. Existen sin embargo, algunas piezas que parecen confirmar una aparición anterior a esta fecha[506]. Como ejemplos podemos

[504] Existe sin embargo, otra tradición iconográfica surgida de los Hechos de los Apóstoles que tiende a representar al santo como un hombre vigoroso al estilo de San Pedro, del que sólo se diferenciaría por la calva y por el color y la longitud de la barba. Este modelo cobrará gran fuerza en la época moderna.
[505] FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, p. 213.
[506] La *Catholic Encyclopedia* señala que el símbolo aparece en el siglo X pero no da más datos al respecto. *CatholicEncyclopedia*. London: The Encyclopedia Press, 1913. Utilizamos la edición digital: *Catholic Encyclopedia* [En línea] [Consulta 23-10-08] [http://www.newadvent.org/cathen/], letra P, *St.Paul.*

citar una escultura de San Pablo procedente del frontal de altar de San Salvador de Bibils (también llamado de Castarné de Noals) en Huesca, fechado en el siglo XII (Fig. 15), y una pintura sobre tabla procedente de un retablo de San Vicente de Ávila del siglo XII (Fig. 16).

**Fig. 15. *San Pablo*. San Salvador de Bibils (Huesca). Siglo XII**

**Fig. 16. *San Pablo*. Frontal de altar procedente de San Vicente de Ávila. Siglo XII.**

La espada es símbolo del estado militar y de sus atributos, la bravura y el poderío. Es capaz de la destrucción pero también se convierte en símbolo positivo al salvaguardar la paz y la justicia. En las tradiciones cristianas medievales se convierte en el arma noble que acompaña a los santos guerreros y a los caballeros cristianos como Roldán, Carlomagno, Turpin o el Cid. Todos ellos son arquetipos superiores de la sociedad en los que recaen todas las virtudes y símbolo de la lucha de la psique contra las pasiones. El caballero, por tanto, representa el *logos* o la dominación del espíritu sobre la cabalgadura que es la materia[507].

[507] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 473 y ss.

En este sentido, no hay que olvidar que la espada de su decapitación en ocasiones ha hecho que se considerara a Pablo como un *caballero romano*, con las connotaciones militares que ello implica, como expone Guillaume Durand en su *Rational*[508].

San Pablo ejerce su patronazgo sobre bruñidores, por su espada, y sobre cesteros y cordeleros por su huida de Damasco en un cesto suspendido de una cuerda. También se le invoca contra las tormentas y frente a la mordedura de víbora, ya que sobrevivió a su veneno

Pese a todo ello y a su capital importancia como difusor del cristianismo, Pablo en solitario no es un santo excesivamente grato para el arte; el número de las representaciones en las que lo vemos aparecer, así como la cantidad de templos bajo su advocación es pequeña en comparación con la de otros santos. Según Duchet-Suchaux y Pastoreaux "en solitario, Pablo no es un santo verdaderamente popular. Es sobre todo la Reforma la que le concede una posición prominente (...) oponiéndolo a Pedro"[509]. Su martirio, vinculado al de Pedro, así como su participación en el colegio apostólico se convierten en los puntos fuertes de la variedad iconográfica de Pablo, sin olvidar la ilustración de sus epístolas en numerosas obras manuscritas, como la Biblia de Ávila o el Epistolario de Burgo de Osma[510].

[508] RÉAU, L.: *Op. cit.,* T. 2, *Iconografía de los santos*, p. 9.
[509] DUCHET- SUCHAUX, G. Y PASTOUREAUX, M.: *La Biblia y los Santos*. Madrid, 1987, p. 300
[510] Un recorrido sobre su presencia en el arte español se encuentra en el catálogo de la Exposición realizada en 1964 en el Casón del Buen Retiro. VV. AA: *San Pablo en el arte. XIX Centenario de su venida a España.* Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1964.

## 4. Las miniaturas

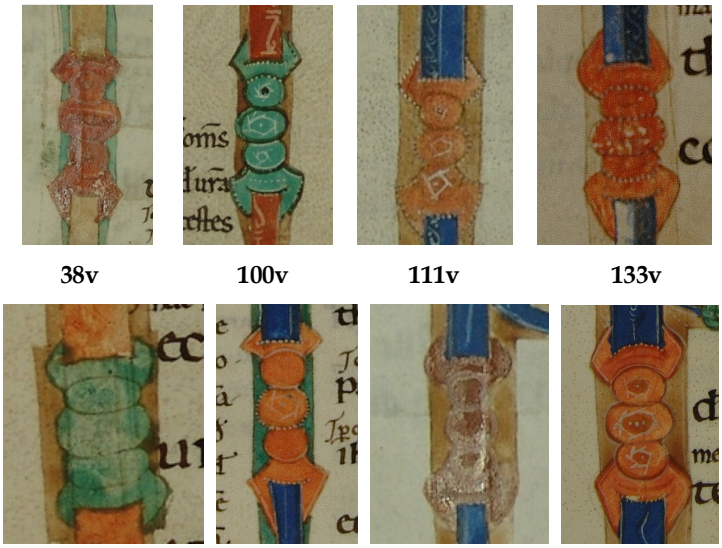
### 4.1 Rasgos comunes

Antes de realizar un análisis detallado de cada una de las miniaturas conviene hacer notar la existencia de una serie de elementos comunes a muchas de ellas (Veáse cuadro pág. 278).

#### 4.1.1 Un elemento decorativo de origen clásico

En ocho de las doce capitales observamos, hacia la mitad del trazo vertical de la letra, una decoración que rompe visualmente la longitud del mismo y que resulta curiosa por sus similitudes formales. Este elemento decorativo está formado por una serie de discos más o menos achatados con un círculo rehundido en el centro, flanqueados por otros elementos de forma triangular que parecen incrustados en el trazo de la letra. Tanto las formas circulares como las trapezoidales presentan, en ocasiones, una decoración a modo de punteado en blanco.

Podemos observarlo en los números 38v, 100r, 111v, 133v, 144v, 155r, 160r y 172v y parece guardar un notable parecido con elementos militares romanos.



**38v** **100v** **111v** **133v**

**144v** **155r** **160r** **172v**

Por un lado, encontramos una cierta similitud formal con la decoración interior de los escudos, como se puede apreciar en estos dos ejemplos tardíos de iconografía romana como son la Villa de la Olmeda en Palencia (Siglo IV d.C.) (Fig. 17) o San Vital de Rávena (547) (Fig. 18).

**Fig. 17. Detalle del mosaico de la cacería. Villa romana de La Olmeda. Siglo IV d.C.**

**Fig. 18. Detalle del mosaico de Justiniano y Teodora. San Vital de Rávena (547)**

Sin embargo, la mayor similitud la encontramos en los estandartes de las legiones romanas, símbolo distintivo y de prestigio con gran valor en el ámbito militar romano, pues su pérdida en la batalla suponía la deshonra de quienes la defendían. Ejemplos de estos elementos militares están presentes en numerosos relieves, como los de la Columna Trajana (Fig. 19), pero también en monedas con las que se efectuaba el pago de la soldada a los legionarios (Fig. 20)[511].

**Fig. 19. Detalles de la Columna Trajana. Foro Romano. 118-113 d. C.**

**Fig. 20. Denario de la IX Legión Hispánica (ca. 83 a.C.)**

[511] Queremos agradecer a D. Tomás González Santos la referencia facilitada sobre este tipo de monedas, así como la reproducción del denario de su colección privada.

También encontramos cierto parecido con algunas representaciones de fíbulas, como la que recoge la túnica del soldado que prende a San Pedro por su izquierda en el sarcófago paleocristiano de San Justo de la Vega (S. IV Museo Arqueológico Nacional) (Fig. 21). El broche aparece rematado por tres bolitas que recuerdan notablemente a las decoraciones aquí presentadas.

**Fig. 21. Sarcófago de San Justo de la Vega. Museo Arqueológico Nacional. Siglo IV**

Todos estos elementos se relacionan con el mundo militar romano (escudos, emblemas o adornos) y podemos considerarlos una alusión a la ciudadanía del apóstol, así como un vínculo estético con su símbolo parlante, la espada, que como ya se ha mencionado, ha hecho que en ocasiones se le considerara como un *caballero romano*.

4.1.2. Las langostas

Otro elemento que se repite con mucha frecuencia es un tipo de insecto, similar a un saltamontes o langosta, que aparece en 5 capitales, siempre con la peculiaridad de presentar la cabeza girada hacia atrás, en sentido contrario al natural. Lo vemos en las letras número 76r, 111v, 160r, 172v y 186r, aunque en este último caso la cabeza recuerda a la de un camello o dromedario, siempre con la boca abierta y una especie de mueca o sonrisa bastante marcada. Todos ellos llevan en torno al cuello un elemento de color marfil con unos pequeños óvalos salientes que recuerda notoriamente a una quijada inferior.

**76r** **111v** **160r** **172v** **186r**

La langosta o el saltamontes representaron para los hebreos el castigo de Dios y como tal se la ve aparecer en la octava plaga que Yahvé manda sobre Egipto[512]. Este aspecto de fuerza destructiva enviada como castigo pasará a la tradición cristiana y en el *Apocalipsis* reaparecen como seres terribles:

> *La apariencia de estas langostas era parecida a caballos preparados para la guerra; sobre sus cabezas tenían como coronas que parecían de oro; sus rostros eran como rostros humanos; tenían cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes eran como de león; tenían corazas como corazas de hierro, y el ruido de sus alas como el estrépito de carros de muchos caballos que corren al combate; tienen colas parecidas a las de los escorpiones, con aguijones, y en sus colas, el poder de causar daño a los hombres durante cinco meses.*[513].

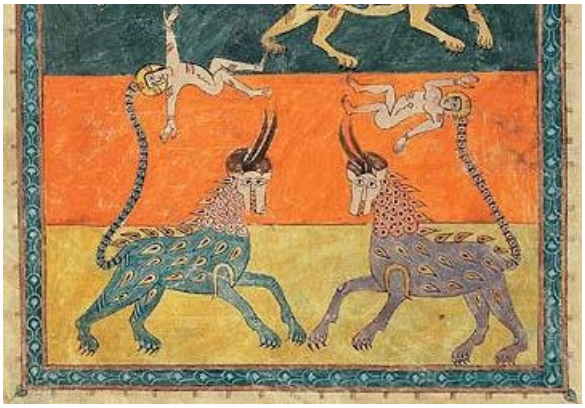


**Fig. 22. Detalle de las langostas. Beato de Gerona (970). Catedral de Gerona**

[512] Ex 10, 12: *Pero Yahvé dijo a Moisés: "Tiende tu mano sobre la tierra de Egipto, para que venga sobre ella la langosta; que suba sobre la tierra de Egipto y devore todo lo que dejó el granizo".*
[513] Ap 9, 7-10

Los seres que decoran las miniaturas comparten con los del *Apocalipsis* el rostro de hombre y los dientes de león; en los números 111v, 160r y 172v además, las alas parecen acorazadas y semejantes a escudos.

En algunos Beatos y Apocalipsis encontramos representaciones que, si bien parten de la misma descripción, resultan completamente diferentes a los que vemos aquí (figs. 22 y 23) pero existen otras representaciones que guardan mucha más semejanza, como la del Apocalipsis de la colección Yates Tompson, algo posterior (fig. 24).

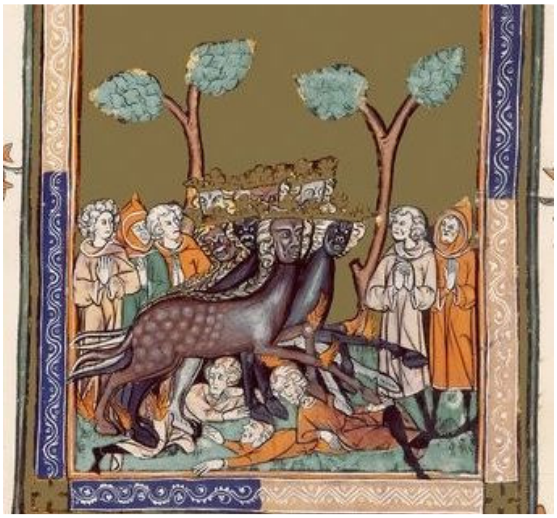


**Fig. 23. Detalle de las langostas. Apocalipsis (1313). Biblioteca Nacional Francesa**

**Fig. 24. Detalle de las langostas. Apocalipsis (1380). Yates Thompson Collection**

El hecho de que las cabezas de las langostas miren hacia atrás podría estar relacionado con Corán IV, 50 en donde se lee:

> *Los que habéis recibido las Escrituras, creed en lo que Dios ha hecho descender del cielo para confirmar vuestros libros sagrados, antes que Nosotros borremos los rasgos de los rostros y los volvamos hacia el lado opuesto.*

Asín Palacios señala que esta idea aparece recogida en Ţabarī, quien afirma que el pasaje haría referencia a los judíos que negaron la verdad del Corán, así como en ciertas descripciones islámicas del Juicio Final, de tradición talmúdica, en

las que se menciona que algunos condenados tendrán las cabezas vueltas hacia atrás para leer la condena que llevarán sujeta a la espalda[514]. También, en la leyenda narrada por el judío converso al Islam Wahb ibn Munabbih, Salomón habría visto unos diablos con los rostros vueltos hacia las nucas que vomitaban llamas. La tradición se perpetúa en algunos sermones aljamiados donde los perjuros resucitarán "vueltas sus caras hacia sus toçuelos"[515]. Es frecuente encontrar a los condenados representados de esta forma en escenas como la de las langostas o en la representación del infierno que encontramos en los Beatos.

En concreto, la imagen del folio 186 que representa un ser con cabeza de camello y cuerpo de langosta, presenta además una curiosa relación con el *Zohar* o *Libro del esplendor*, considerado la cúspide de la Cábala hebrea. Los aspectos concretos se detallarán en el estudio de la mencionada miniatura.

También en la número 108 de las Cantigas de Santamaría, se narra la historia de un niño judío nacido con la cabeza hacia atrás como castigo de su padre que negaba el misterio de la Encarnación[516] (Fig. 25).

**Fig. 25. Cantiga 108. Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 155 v.**

[514] Sobre este tipo de castigo y sus relaciones textuales vid. ASÍN PALACIOS, M.: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Hiperión. Madrid, 1961, pp. 128-129 y 155-157.
[515] GIL, RIBERA Y SÁNCHEZ: *Colección de textos aljamiados*. Zaragoza: [s.n.], 1888, pp. 69 y 71. Recogido en ASÍN PALACIOS, M.: *Op. cit.,* p. 129
[516] Recogido en RODRÍGUEZ BARRAL, P.: "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en la *Cantigas de Santa María* de Alfonso X" en *Anuario de estudios medievales* 37/1, enero-junio de 2007, pp. 228.

4.1.3. Cabecillas demoníacas y animales que muerden la letra

Con cierta frecuencia aparecen, como remate del trazo vertical de la letra, unas cabecillas de aspecto humanoide pero demoníaco[517] que salen de una flor y sacan una larga lengua. Las podemos observar en los números 38v, 76r, 111v y 160r.

**38v** **76r** **111v** **160r**

Por último, es necesario señalar que en un total de seis iniciales aparecen diferentes animales mordiendo, bien el trazo recto de la letra o como cierre del óvalo de la "P". En los números 76r, 111v y 160r el animal parece ser una serpiente, así como en la 133v aunque este último reptil presenta una cabeza de cerdo o de perro. La 144v aparece mordida por un dragoncillo alado y en la 186r es un grillo o saltamontes con cabeza de camello o dromedario el que muerde la letra.

**76r** **111v** **133v**

**44v** **160r** **186r**

[517] Salvo en la capital nº 160r en la que vemos un ser indeterminado similar a un pez.

Los orígenes de este tipo de representaciones podrían estar en la miniatura irlandesa y anglosajona, donde son habituales los ejemplos de transformismo animal en los que los animales se convierten en cintas que a su vez son mordidas por éstos. Es, así mismo, un recurso muy frecuente en la escultura románica donde vemos aparecer animales rodeados de tallos vegetales que suelen morder (Fig. 26).

**Fig. 26 Capitel de entrelazo, 1185-1195. Claustro de San Juan de la Peña (Huesca)**

Para Joaquín Yarza estos seres incluidos en las iniciales "que se retuercen de manera inverosímil, desarrollan una considerable agresividad mordiendo tallos, animales o seres humanos" son ejemplos en los que lo decorativo prima sobre lo alegórico. Pese a su posible valor decorativo, en nuestra opinión, algunos de estos ejemplos podrían tener también un valor simbólico en relación con el texto al que acompañan.

**CUADRO DE REPETICIÓN DE ELEMENTOS EN LAS MINIATURAS**

| Nº de miniatura | Pieza de tres discos | Langosta | Cabecilla saliendo de flor | Animal que muerde la letra | Elementos vegetales | Figuras humanas |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 38(V) | X | | X | X(?) | | X |
| 76(R) | | X | X | X | X | X |
| 100(R) | X | | | | X | |
| 111(V) | X | X | X | X | X | |
| 133(V) | X | | | X | X | X |
| 144(V) | X | | | X | | |
| 155(R) | X | | | | X | |
| 160(R) | X | X | X | X | | |
| 172(V) | X | X | | | X | |
| 181(R) | | | | | X | |
| 186(R) | | X | | X | | X |
| 188(R) | | | | | | X |

## 4.2 Descripción de las miniaturas

***Primera carta a los Corintios*** **(Folio 38v)**

Letra "P" realizada en tono pardo sobre fondo azul agua. El trazo largo de la letra aparece decorado a la mitad con elementos trapezoidales y circulares y rematado en un elemento vegetal del que sale una cabecilla de demonio con una larga lengua.

En la parte curva de la letra "P" hallamos un Cristo efebo con nimbo crucífero que bendice a Pablo, representado como un hombre calvo y con barba castaña. Jesús aparece vestido con túnica naranja y manto azul intenso. Sobre la cabeza de Pablo vemos aparecer un elemento trilobulado muy gráfico que podría ser una simplificación de la flor de lis.

Por la posición de Cristo y la longitud de sus piernas parece lógico pensar que se halle sentado. La cabecilla que aparece en la parte inferior podría ser el remate de la circunferencia de la letra o, tal vez, representar un trono con decoración animal en la parte inferior, aunque resulta difícil precisar de qué especie se trata. Siguiendo la tradición deberíamos encontrar leones, en referencia al trono de Salomón y por su carácter de animal custodio y vigilante, aunque lo cierto es que el ser que aquí aparece no tiene ninguna similitud formal con el león. Se parece más, aunque no demasiado, a un cordero, lo que sería una alusión a Cristo como víctima redentora de la humanidad así como una posible alusión a Pablo como

pastor del rebaño de Dios. La mayor similitud la encontramos con el caballo aunque su simbología no parece tener relación con el tema aquí tratado[518].

Si por el contrario se tratase de un perro podría deberse a la equiparación que el cristianismo hace del perro con el sacerdote, por ser ambos guardianes del rebaño; quizá de esta manera el miniaturista está aludiendo a Pablo como difusor del mensaje de Dios y a su sumisión ante el Señor, en relación al mensaje de la epístola que más adelante mencionamos.

No se puede descartar tampoco que se trate de un animal que muerde la letra, tal y como se verá en otras iniciales, aunque su boca no muestra claramente la posición adecuada. Si fuese un animal negativo, el que aparezca a los pies del Salvador representaría la victoria de Cristo sobre el mal, siguiendo el texto del Salmo 90[519] que se plasma también en representaciones como, por ejemplo, el tímpano de Jaca (Fig. 27).

**Fig. 27. Tímpano de Jaca. Siglo XI**

La *Primera carta a los Corintios* fue escrita en el año 56 en la ciudad de Éfeso; en realidad se trata de la segunda dirigida a esta comunidad, pues existió una

[518] La imagen de Pablo cayendo del caballo no aparece en los *Hechos de los apóstoles* sino que se crea más tardíamente por equiparación con la *Superbia* (orgullo) del ciclo de los vicios, inspirado por la *Psicomaquia* medieval; no consideramos, por tanto, que el caballo tenga relación con esta forma de representación. Vid. RÉAU, L.: *Op. cit*., T. 2, *Iconografía de los santos*, p. 14.

[519] Sal 90, 12-13: *Los ángeles te llevaran en palmas para que en la piedra tu pie no tropiece; pisarás el áspid y el basilisco, hollarás el león y el dragón.*

anterior que no se conserva. Se cree que la epístola fue redactada por Pablo a lo largo de varias semanas, lo que explicaría la ausencia de un hilo lógico riguroso. La preocupación del santo por diversos motivos así como lo dilatado de su redacción la convierte en un texto farragoso, aunque cargado de información histórica sobre las primeras comunidades cristianas[520].

A nivel doctrinal destaca la preocupación de Pablo por una tendencia a la disgregación que parecía invadir la comunidad de Corinto, divida en conventículos que seguían a uno u otro predicador[521].

Es en este sentido en el que debemos entender la miniatura que ilustra la letra capital: Pablo se arrodilla ante un Cristo entronizado que le bendice; el santo se nos muestra, por tanto, como un instrumento del Señor que es el Único digno de recibir veneración, como leemos en I Corintios 3, 5-7:

> *¿Qué cosa, pues, es Apolo? ¿Y qué cosa es Pablo? Son ministros, por medio de lo cuales creísteis (...) Yo planté, Apolo regó, pero Dios hizo crecer; así que ni el que planta es algo, ni el que riega, sino Dios que hace crecer.*

La imagen del trono en sí misma se ha asociado tradicionalmente a la realeza y a la divinidad. El trono de Salomón, de oro y marfil, elevado sobre escalones y protegido por toros y leones[522], es ya una síntesis de símbolos gloriosos que eleva al monarca por encima del resto de los humanos[523]. También en el *Apocalipsis* el trono se convierte en símbolo de la Divinidad al ser pedestal del Cordero; la iconografía empleará la Etimasia, el trono vacío y preparado para el único que puede ocuparlo, como alusión a la Segunda Venida de Cristo y como representación alegórica de Dios.

---

[520] Sobre los aspectos históricos de la epístola Vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit.*, pp. 25 y 26 y BARBAGLIO, G.: *Op. cit.*, pp. 39-47

[521] Co 1, 11-13 *He sido informado (...) de que hay entre vosotros disensiones. Aludo, por tanto, a lo que cada uno de vosotros dice: ¡Yo soy de Pablo! ¡Yo, por el contrario, de Apolo! ¡Yo, a mi vez de Cefas! ¡Yo, por mi parte, de Cristo! ¿Se ha dividido Cristo? ¿Acaso Pablo fue crucificado por vosotros, o bien fuisteis bautizados en el nombre de Pablo?*

[522] 1R 10, 18-20: *El rey hizo un gran trono de marfil, que revistió de oro finísimo. El trono tenía seis gradas, un respaldo redondo, brazos a uno y otro lado del asiento, dos toros de pie junto a los brazos y doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado. Nada igual llegó a hacerse para ningún otro reino.*

[523] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 1029 y ss.

En el propio texto paulino encontramos la frase "Acerquémonos, por tanto, confiadamente al trono de gracia, a fin de alcanzar misericordia y hallar la gracia de un auxilio oportuno"[524], texto que, junto a otros, fundamentó después de Trento la creación de la iconografía trinitaria del trono de gracia o *Genadenstul*[525]. Tal vez la unión del trono, símbolo de la Divinidad, con la figura de Cristo y la imagen dibujada sobre la cabeza del santo, que como más adelante desarrollamos puede ser una alusión al Espíritu Santo, esté configurando también aquí un símbolo trinitario.

No existen muchos ejemplos en los que San Pablo aparezca arrodillado o postrado ante Cristo de manera aislada. Lo más frecuente es que forme parte de una representación de la *traditio legis* en la que los santos aparecen normalmente de pie, flanqueando a un Cristo frontal entronizado, como vemos en el Sarcófago Borghese (Museo del Louvre) o el de Junio Basso (Fig. 28, ambos de finales del siglo IV.

**Fig. 28 *Traditio legis*. Sarcófago de Junio Basso (ca. 359). Gruta de San Pedro del Vaticano**

[524] Hb 4, 16

[525] PELÁEZ MALAGÓN, J. E.: "Modelos iconográficos de la representación de la Trinidad en el Arte" *Odiseo*. Nº 6, Septiembre 2002. [En línea] [Consulta 12-3-08] [http://www.odiseo.es.vg]

En el tímpano de Saint Pierre de Sévignac (siglo XII) encontramos una curiosa *traditio legis* en la que un Cristo entronizado entrega las llaves a San Pedro situado a su derecha, y el rollo a San Pablo (Fig. 29. Ambos santos aparecen en una postura reverencial, iniciando una genuflexión.

**Fig. 29 *Traditio legis*. Tímpano de Saint-Pierre de Sévignac. (Siglo XII)**

Más cercano resulta el tímpano de San Pau del Camp (Barcelona), con una genuflexión más explícita, aunque la posición de Cristo sigue siendo frontal y no de perfil como aparece en nuestra miniatura (Fig. 30).

**Fig. 30. *Traditio legis*. Tímpano de San Pau del Camp (Barcelona) (Fin. siglo XI)**

El hecho de que Cristo aparezca representado como efebo, a la manera paleocristiana[526], nos hace pensar que quizá el miniaturista esté tomando como modelo una composición antigua de la *traditio legis*, bien en su versión clásica o en la interpretación cristiana del tema. El que Cristo aparezca de perfil es algo que no vemos en otros ejemplos cristianos de la *traditio legis*

**Fig. 31. *El emperador entregando la ley*. Arco de Constantino (315 d.C.). Foro Romano.**

[526] La representación de Cristo como un hombre imberbe y joven corresponde al ideal griego del efebo y del atleta que predominó originalmente en occidente frente al modelo sirio barbado. Sin embargo, hacia el siglo IV, el tipo del Cristo siríaco desplaza progresivamente al primer modelo hasta su práctica desaparición, aunque en las representaciones de milagros la figura de Cristo imberbe se mantiene todavía un tiempo. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal. Cultura artística. Barcelona, 1996. Vol 2, p. 42.

pero sí en ejemplos más antiguos como el del Arco de Constantino (315 d.C.) que nos muestra al emperador entregando el rollo a uno de sus centuriones (Fig. 31). Otra escena que podría haber servido de inspiración en la composición de la miniatura es la de Cristo ante Pilatos que vemos aparecer también desde época temprana en ejemplos como el ya mencionado sarcófago de Junio Basso, aunque en esos casos ambas figuras aparecen en el mismo plano.

Uno de los aspectos esenciales de la carta de Pablo es la defensa de la honestidad de las costumbres en la comunidad de Corinto. Por lo que se deduce del texto, la primitiva iglesia de Corinto corría el riesgo de verse contagiada por los usos de la ciudad en la que el adulterio, la prostitución y las relaciones incestuosas eran habituales. Pablo conmina a los fieles a alejarse del vicio de la lujuria ya que "cualquier pecado que el hombre pueda cometer queda fuera del cuerpo; el fornicario, sin embargo, peca contra el propio cuerpo y éste es santuario del Espíritu Santo"[527].

A lo largo del capítulo noveno de la carta, encontramos también una digresión del autor sobre la idolatría de los hebreos en su camino por el desierto pese a los portentos que Dios había realizado; Pablo lo considera una advertencia para quienes contemplan *el fin de los siglos*, la última época de la revelación divina que se ha iniciado con la venida del Mesías.

Es sabido que a lo largo de la Sagrada Escritura el uso de la figura del matrimonio como imagen de la relación entre Dios y su pueblo resulta frecuente y, de hecho, el adulterio y la lujuria aparecen vinculados frecuentemente a la idolatría, como podemos ver en Oseas, Isaías y Jeremías, quienes representan a Israel como la esposa infiel que ha corrompido su lecho conyugal[528].

[527] I Co 6, 18 y ss.
[528] Vid. Notas 310-112

En la parte inferior de la letra aparece, como ya se ha señalado, una cabecilla de aspecto demoníaco con larga lengua y aspecto avejentado; la calva y las profundas ojeras confieren al ser un aspecto de calavera sobre la que se ha superpuesto la piel. Esta pequeña cabeza de aspecto cadavérico podría fundir perfectamente ambos aspectos, idolatría y adulterio, que Pablo reprueba en su carta.

El hecho de sacar la lengua se entiende en sí mismo como gesto de burla; además, su longitud y aspecto recuerdan a la serpiente de cuerpo largo y resbaloso, ser que también posee una larga lengua y cuyo significado se vincula con frecuencia al sexo y el engaño, pues es desde antiguo representación del falo generador de vida y en la tradición hebrea, símbolo del pecado original de los primeros padres.

Claros ejemplos de estas dobles relaciones son la representación de la mujer adúltera en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, que sostiene sobre su regazo el cráneo de su amante muerto[529] (Fig. 32), o la imagen de la lujuria en la portada sur de Saint-Pierre de Moissac (Fig. 33), representada como un ser cadavérico de largos cabellos con mechones en forma de lenguas y con los senos mordidos por serpientes[530].

[529] José María Azcárate, sin embargo considera que *la figura de la mujer con el cráneo en el regazo, es decir, la muerte, (es) evidente alegoría de la concupiscencia*. AZCÁRATE RISTORI, J.M.: "Las epístolas apostólicas y la iconografía románica". *Homenaje al Cardenal Tarancón*. Academia de arte e historia de San Dámaso. Madrid, 1980, p. 71.

[530] La imagen tradicional de la Madre Tierra alimentando serpientes pasó a representar en el arte medieval el pecado de la lujuria. Encontramos numerosos ejemplos, además del ya citado, de mujeres con los pechos mordidos por serpientes como el de la colegiata de Santa María la Real de Sangüesa (S. XII) o el de Saint-Croix de Burdeos (S. XI-XIII).

**Fig. 32. *Detalle de la Adúltera*. Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Siglo XII**

**Fig. 33. *Lujuria*. Portada sur de Saint Pierre de Moissac. Siglo XII**

La *Primera carta de San Pablo a los Corintios* trata también el tema de los diferentes carismas que otorga la presencia del Espíritu Santo y como todos ellos han de servir a un fin común ya que "en un solo Espíritu fuimos bautizados para un solo cuerpo, ya Judíos, ya griegos, ya esclavos, ya libres; y todos hemos bebido del mismo Espíritu"[531].

En los Hechos de los Apóstoles se narra un rito que sucedía inmediatamente al bautismo y consistía en que tras la imposición de las manos por Pablo, los neófitos hablaban en lenguas diversas y profetizaban, como señal de la presencia del Espíritu Santo entre ellos[532]. Según Riciotti, este rito era lo que Pablo llama "beber del espíritu" y consistiría en el sacramento de la confirmación que, en origen, se administraba juntamente con el bautismo por ser los catecúmenos adultos[533]. En el capítulo VIII de *El Bautismo*, Tertuliano identifica la imposición de

[531] I Co. 12, 13.
[532] Hch 19, 5-6
[533] PABLO DE TARSO: *Op. cit.,* pp. 76 y ss. Parece ser que la glosolalia y la profecía eran frecuentes no sólo en las celebraciones de esos dos sacramentos sino también en las reuniones eucarísticas. En esta carta Pablo insiste en la importancia de poner esos dones al servicio de la comunidad y en no vanagloriarse de ellos. Sobre estos aspectos véase BARBAGLIO, G.: *Op. cit.*, p. 39-130.

las manos del Obispo con el momento en el que el Espíritu Santo desciende a morar en el bautizado (purificado y bendecido ya por el agua y la santa unción respectivamente) y afirma que es el mismo Espíritu "que vino sobre el Señor en figura de Paloma para que se revelase la naturaleza del Espíritu Santo por medio del animal que se caracteriza por la simplicidad y la inocencia"[534].

En relación con esta idea, quizá el elemento trilobulado similar a una flor de lis que aparece sobre la cabeza del santo a la altura de la mano con la que Cristo bendice, podría ser una representación del Espíritu pues en la Edad Media se consideró al lis como "emblema de la iluminación y atributo del Señor"[535].

**Detalle del dibujo sobre la cabeza de San Pablo**

La flor de lis, por su forma tripartita, se empleó también como símbolo de la Trinidad[536], lo que enlazaría con la concepción trinitaria del Bautismo que se expone en Mt. 28,[537] y posteriormente en textos como la *Primera apología* de Justino[538] o la *Tradición apostólica* de Hipólito de Roma de finales del s. II. En esta última obra se dice que se bautizaba tres veces, una por cada persona de la Trinidad, se ungía al que se confirmaba tres veces y luego se le ofrecían tres cálices, con agua, vino y una mezcla de leche y miel en alusión a la tierra prometida, de los que había que beber tres veces también con el mismo sentido[539].

---

[534] Idem, p. 133.
[535] CIRLOT, J. E.: *Op. cit*., p. 279.
[536] Sobre la evolución iconográfica del símbolo puede consultarse el capítulo "Una flor para el rey: jalones para una historia medieval de la flor de lis" en PASTOUREAU, M.: *Op. cit.*, 2006, pp. 107-121
[537] *Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo*. Ubieta considera que este versículo puede haber sido revisado con posterioridad para dejar claro el carácter trinitario ya que el los Hechos de los Apóstoles se menciona siempre que se bautiza en el nombre de Jesús. Vid. UBIETA, J. A.: *Op. cit*. Nota a Mt. 28,19.
[538] *Luego, los conducimos a sitio donde hay agua y (…) son regenerados ellos, pues toman el agua del baño en el nombre de Dios (…) y de nuestro Salvador Jesucristo y del Espíritu Santo.* Recogido en QUASTEN, J.: *Patrología* (edición española preparada por Ignacio Oñatibia). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001-2002. Vol. I, p. 213.
[539] Ibíd., p. 497 y ss.

***Segunda carta a los Corintios*** **(Folio 76r)**

Letra "P" de color rojo amarronado sobre fondo azul intenso. El trazo recto, de color rojizo, aparece decorado con líneas curvas y punteado en blanco.

Así mismo, observamos una cabeza de animal que parece morder el trazo de la letra y una langosta con rasgos humanoides y la cabeza vuelta en dirección opuesta a la natural. La boca aparece entreabierta en una sonrisa. Este trazo recto aparece rematado en una forma vegetal a modo de campanilla de la que sale una cabecilla demoníaca con pelo y barba puntiagudos y una larga lengua verde.

En el interior de la curva de la letra aparece el santo Pablo con nimbo y espada en la mano, de nuevo calvo y barbado, y vestido con túnica verde y manto pardo. El fondo se ha decorado con un elemento vegetal similar a una flor.

Casi todas las opiniones al respecto de la *Segunda Carta a los Corintios* coinciden en que, probablemente, el texto es el fruto de la unión de varias cartas redactadas en momentos diferentes, lo que explicaría los saltos temáticos que se perciben. Se cree que fue redactada en torno al año 55[540] y constituye el balance de una serie de hechos sucedidos en los meses anteriores. Tras el escaso efecto de la primera carta enviada a los Corintios y del viaje de Timoteo, Pablo decide realizar una rápida visita a la ciudad para poner fin a los males de la comunidad; por la mala acogida que recibe y por la gravedad de lo que sucedía, Pablo se marcha y

[540] Riciotti la retrasa al otoño del 57. Véase PABLO DE TARSO, SANTO: *Op. cit.,* pp. 107-109

promete volver para aplicar el merecido castigo pero su compasión hace que lo dilate cada vez más. En su lugar envía una severa carta que no conservamos y poco después manda a Tito, que finalmente regresará con noticias positivas. Esta carta conocida como *Segunda* en realidad sería la cuarta y, aunque es una misiva de reconciliación, apuntan aún los ecos de los conflictos pasados como se lee en II Corintios 13, 10: "Por ello os escribo estas cosas ausente, para que presente no use el rigor, conforme a la autoridad que el señor me ha concedido para edificación y no para destrucción".

Podemos considerar, en este sentido, que el gesto del santo con la espada levantada es una alusión al mensaje y al tono de la carta. A diferencia de la miniatura 133v, en la que vemos al santo mostrando la espada y el libro, aquí toda la importancia se ha otorgado al símbolo de su martirio que, como ya se ha mencionado, alude también al estilo tajante y directo de su escritura. En un sentido más elevado, la imagen podría referirse también a la descripción que Pablo hace de sí mismo, en cuanto que servidor de Jesucristo, señalando que en su debilidad reside su fortaleza[541].

Los otros elementos como la langosta, la cabecilla demoníaca o el animal que muerde la letra podemos entenderlos, probablemente, como alusiones a la ira, la lascivia, fornicación o impureza, faltas contra las que Pablo advierte a los Corintios en diferentes partes del texto[542].

---

[541] II Co 10,1: *Soy yo, Pablo en persona, quien os suplica por la mansedumbre y la benignidad de Cristo, yo tan humilde cara a cara entre vosotros, y tan atrevido con vosotros desde lejos. Os ruego que no tenga que mostrarme atrevido en presencia vuestra, con esa audacia con que pienso atreverme contra algunos que consideran procedemos según la carne. Pues aunque vivimos en la carne no combatimos según la carne. ¡No!, las armas de nuestro combate no son carnales, antes bien, para la causa de Dios, son capaces de arrasar fortalezas*
II Co 12, 10: *Por eso me complazco en mis flaquezas, en las injurias, en las necesidades, en las persecuciones y las angustias sufridas por Cristo; pues, cuando soy débil, entonces es cuando soy fuerte.*

[542] II Co 12, 20-21*: En efecto, temo que a mi llegada no os encuentre como yo querría; ni me encontréis como querríais: que haya discordias, envidias, iras, ambiciones, calumnias, murmuraciones, insolencias, desórdenes. Temo que en mi próxima visita el Señor me humille por causa vuestra y tenga que llorar por muchos que anteriormente pecaron y no se convirtieron de sus actos de impureza, fornicación y libertinaje.*

Como ya mencionábamos al analizar la miniatura correspondiente a la *Primera carta a los Corintios*, la cabecilla de larga lengua similar a una serpiente y aspecto cadavérico, podría relacionarse con los conceptos de lujuria e idolatría, mientras que la langosta con la cabeza vuelta hacia la espalda enlazaría con las leyendas islámicas expuestas en la introducción. Esta relación viene reforzada por lo señalado por Asín Palacios al respecto del relato sobre el rapto al cielo que Pablo narra en esta carta y a partir del cual se forjó en el siglo IV un *Apocalipsis griego* en el que se cuenta la visión infernal de Pablo y su intercesión por los condenados[543]. El texto comenzó a difundirse entre los cristianos occidentales a partir del siglo IX con notables variaciones respecto del original griego, diferencias que según Asín Palacios pudieron deberse al contacto con textos islámicos de contenido similar[544].

[543] II Co 12, 2-5: *Sé de un hombre en Cristo, el cual hace catorce años -si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado hasta el tercer cielo. Y sé que este hombre -en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe- fue arrebatado al paraíso y oyó palabras inefables que el hombre no puede pronunciar. De ese tal me gloriaré; pero en cuanto a mí, sólo me gloriaré en mis flaquezas.*
[544] ASÍN PALACIOS, M.: *Op. cit.,* p. 236 y ss.

***Carta a los Gálatas*** **(Folio 100r)**

Letra "P" sobre fondo pardo. El trazo recto aparece decorado con espirales y líneas blancas; en su parte intermedia aparecen las figuras circulares y trapezoidales en verde que se repiten en otras miniaturas. Rematando este trazo observamos un elemento marrón, a modo de lengua, aunque sobre el pergamino se adivinan esbozos de un remate más complejo que no se llegó a realizar.

La parte curva de la letra aparece decorada con elementos vegetales y geométricos en colores verde, pardo y rojizo. En el centro aparece un elemento circular plano, a modo de disco, sello o moneda, con el borde dentado.

La *Epístola a los Gálatas* fue escrita hacia fines del año 57 y su propósito es el de proclamar a esa comunidad los verdaderos principios del cristianismo que se habían visto amenazados por la actuación de cristianos judaizantes quienes insistían en el cumplimiento de la ley de Moisés incluso después del bautismo. En la carta, Pablo afirma que la ley de Moisés ha sido superada por el Evangelio y que la promesa de Yahvé a Abraham se cumple en Cristo y su Iglesia[545]. En ese sentido, la circuncisión y el cumplimiento de la antigua ley dejan de ser necesarios pues, como afirma Pablo, los que han sido bautizados en Cristo son ya descendencia de Abraham y herederos de la promesa[546].

[545] Vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 164-167

[546] Gl 3, 27-29: *Los que os habéis bautizado en Cristo os habéis revestido de Cristo: ya no hay judío ni griego; ni esclavo ni libre; ni hombre ni mujer, ya que todos vosotros sois uno en Cristo Jesús. Y si sois de Cristo, ya sois descendencia de Abrahán, herederos según la promesa*

El empleo del sello como señal de la Alianza y de la elección de Dios es frecuente en la Sagrada Escritura. En el *Eclesiástico* se alude a la alianza establecida con Abraham y se dice que fue sellada con su carne[547], en relación a la circuncisión que en el *Génesis* se establece como señal del pacto entre Dios y su pueblo[548]. En el Nuevo Testamento el sello aparece como símbolo del designio de Dios y así Cristo es descrito por Juan como "el Hijo del hombre, porque a éste es a quien el Padre, Dios, ha marcado con su sello"[549], señal que a partir de este momento pasará a ser la marca del Espíritu que otorga el bautismo. En la literatura paulina lo vemos aparecer en *Romanos* como alusión a la antigua alianza[550] y posteriormente como señal del Espíritu[551].

Como señala Oñatibia, en el ritual del bautismo, la crismación viene a reforzar la idea del sello del Espíritu, tomando como base textos tales como el *Evangelio de Lucas*[552], basado a su vez en *Isaías*[553], los *Hechos de los apóstoles*[554] o el texto de *Corintios* antes mencionado[555]. En ese sentido, podemos entender que

---

[547] Eclo 44, 19-20: *Abrahán fue padre insigne de una multitud de naciones, no se halló quien le igualara en su gloria. Él guardó la ley del Altísimo, y con él estableció una alianza. En su carne selló esta alianza, y en la prueba fue hallado fiel.*

[548] Gn 17, 9-13: *Dijo Dios a Abrahán: «Guarda, pues, mi alianza, tú y tu posteridad, de generación en generación. Ésta es mi alianza que habéis de guardar entre yo y vosotros -también tu posteridad-: Todos vuestros varones serán circuncidados. Os circuncidaréis la carne del prepucio, y eso será la señal de la alianza entre yo y vosotros. A los ocho días será circuncidado entre vosotros todo varón, de generación en generación, tanto el nacido en casa como el comprado con dinero a cualquier extraño que no sea de tu raza. Deben ser circuncidados el nacido en tu casa y el comprado con tu dinero, de modo que mi alianza esté en vuestra carne como alianza eterna.*

[549] Jn 6,27.

[550] Rm 4, 9-13

[551] II Co 1,21-22: *Es Dios el que nos conforta juntamente con vosotros en Cristo y el que nos ungió, y el que nos marcó con su sello y nos dio en arras el Espíritu en nuestros corazones.*
Ef 1, 13: *En él también vosotros, tras haber oído la Palabra de la verdad, el Evangelio de vuestra salvación, y creído también en él, fuisteis sellados con el Espíritu Santo de la promesa, que es prenda de nuestra herencia, para la redención del pueblo de su posesión, para alabanza de su gloria.*

[552] Lc 4,18: *El Espíritu del Señor sobre mí, porque me ha ungido para anunciar a los pobres la Buena Nueva, me ha enviado a proclamar la liberación a los cautivos y la vista a los ciegos, para dar la libertad a los oprimidos y proclamar un año de gracia del Señor.*

[553] Is 61, 1-2: *El espíritu del Señor Yahvé está sobre mí, por cuanto que me ha ungido Yahvé. A anunciar la buena nueva a los pobres me ha enviado, a vendar los corazones rotos; a pregonar a los cautivos la liberación, y a los reclusos la libertad; a pregonar año de gracia de Yahvé, día de venganza de nuestro Dios; para consolar a todos los que lloran.*

[554] Hch 10, 36-38: *Él ha enviado su palabra a los hijos de Israel, anunciándoles la Buena Nueva de la paz por medio de Jesucristo que es el Señor de todos. Vosotros sabéis lo que sucedió en toda Judea, comenzando por Galilea, después que Juan predicó el bautismo; cómo Dios a Jesús de Nazaret le ungió con el Espíritu Santo y con poder, y cómo él pasó haciendo el bien y curando a todos los oprimidos por el diablo, porque Dios estaba con él;*

[555] OÑATIBIA, I.: *Op. cit.*, p. 110.

quizá el sello que decora el interior de la letra, rodeado de elementos vegetales, puede ser una alusión a la señal que el cristiano recibe con el bautismo (que sustituye el antiguo sello de la circuncisión) y le hace heredero de la promesa hecha por Dios a su pueblo y renovada de forma definitiva con la muerte y resurrección de Cristo.

***Carta a los Efesios* (Folio 111v)**

Letra "P" azul sobre fondo pardo. El trazo largo presenta en la parte intermedia decoración geométrica en forma de discos, así como espirales y puntos blancos en toda su extensión. Se observa también la figura del insecto con la cabeza vuelta y la boca abierta y el remate vegetal con cabeza demoníaca de larga lengua. En la parte curva aparece una flor muy similar a las que vemos en la carta a Tito y en la segunda a los *Tesalonicenses*.

La *Carta a los Efesios* se encuentra muy relacionada con *Colosenses*, hasta el punto de considerarse que *Efesios* es en realidad una revisión del otro texto, del mismo modo que en *Romanos* revisa y ordena las ideas expuestas en *Gálatas*. Las dudas sobre su autenticidad surgieron a partir del siglo XIX por su estilo pesado y reiterativo que parece alejarla de otros escritos considerados auténticos. Como señala Ubieta, este estilo se parece al que utiliza en algunos pasajes de Romanos y Corintios y, aunque su autenticidad no es tan segura como la de *Colosenses*, existen numerosos aspectos que parecen indicar la autoría de Pablo[556].

[556] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas*

Según Riciotti, fue redactada durante la primera prisión de Pablo y aunque en principio se envía a Éfeso, la intención era la de que se propagase por el resto del Asia cristianizada; de hecho, algunos códices antiguos no mencionan en el encabezamiento el saludo a Éfeso que llevan versiones más tardías[557]. Ubieta, por el contrario, señala que probablemente los destinatarios de la carta fueran los creyentes en general y más particularmente a las comunidades del valle del Lico, entre las cuales hace circular su carta[558].

Para Ubieta, el aspecto fundamental de *Efesios* es la caridad insondable de Cristo que culmina el plan divino de salvación de la humanidad encarnada en la Iglesia, como cuerpo del Salvador que adquiere dimensión universal[559]. Ya que Cristo ha salvado con su muerte y resurrección a los que creen en Él, los fieles deben ser ahora alabanza de Su gloria y testigos de la revelación. Para ello, el santo indica a los fieles cuál es el camino que han de seguir y cómo debe actuar el que vive en Cristo.

En este sentido, como se ve varias veces a lo largo de la obra, los animales que decoran la letra pueden ser una advertencia sobre el mal en cualquiera de sus formas ya que "cualquier fornicario o impuro o concupiscente -que es un idólatra- no tiene herencia en el reino de Cristo y de Dios"[560], el cual puede estar representado por la forma vegetal encerrada dentro del círculo, significativo de lo divino y eterno.

[557] PABLO DE TARSO: *Op. cit.*, pp. 312-314
[558] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas*
[559] Ídem.
[560] Ef 5, 5.

***Carta a los Colosenses*** **(Folio 133v)**

Letra "P" de color azul oscuro sobre fondo pardo. El trazo largo aparece dividido longitudinalmente en dos, asemejándose a la hoja de una espada también por el diferente tono de azul empleado en cada una de las mitades. Hacia la parte central del trazo aparecen los habituales elementos geométricos de origen romano.

La parte inferior el trazo se divide en dos y remata en elementos vegetales, similares a flores de varias hojas. La parte superior aparece decorada por un animal fantástico con cuerpo de serpiente y cabeza de cerdo.

En el interior del trazo curvo aparece san Pablo sobre fondo casetonado con una espada en el brazo derecho y un libro en la mano izquierda. Viste túnica roja y manto claro y se le representa calvo y barbado.

Como ya se ha mencionado, la *Carta a los Colosenses* fue considerada, junto con *Efesios*, como netamente paulina hasta principios del siglo XIX en que se comenzó a dudar de su autenticidad, fundamentalmente por su estilo pesado y reiterativo y porque los problemas teológicos que parece afrontar están muy relacionados con las teorías gnósticas del siglo II. Ubieta considera que el estilo algo menos enérgico que se observa en estos dos textos se halla presente también en algunos capítulos de *Corintios* y *Romanos* y que las controversias teológicas que el santo trata de resolver serían en realidad las planteadas por los judíos esenios y no por los gnósticos[561].

[561] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas.*

Parece ser que la epístola fue escrita en Roma en los primeros meses del año 63 coincidiendo con el primer encarcelamiento de Pablo. La ciudad de Colosas fue cristianizada durante la estancia de Pablo en Éfeso por Epafra, un griego previamente convertido por Pablo que más tarde, al saber de su encierro, acudiría a visitarlo en la cárcel en representación de los colosenses. Esta comunidad nunca había sido visitada por el santo pero, debido al gran afecto que sentía por ellos y al ser informado de su situación espiritual, decide escribir esta epístola en las que les anima a conservarse firmes en la fe y a desechar ciertas especulaciones cristológicas y contaminaciones del judaísmo en lo referente a las costumbres que proliferaban[562].

Pablo se nos muestra con su aspecto físico habitual y con sus dos atributos más frecuentes, la espada y el libro, a modo de un retrato plenamente identificativo que podría enviarse a una comunidad que desconociese físicamente al Santo, como era el caso de los colosenses. También la contraposición de los dos símbolos, la espada y el libro, pueden entenderse como un reflejo del estilo del santo que oscila entre un rechazo tajante y firme de todo aquello contrario al mensaje de Cristo y un caluroso mensaje de ánimo para los que cumplen la doctrina.

En la *Carta a los Colosenses*, Pablo trata con especial ahínco el tema de las potencias celestes que, según algunas especulaciones judías, dirigían la marcha del Cosmos y a las que los de Colosas otorgaban gran importancia, hasta el punto de comprometer la supremacía de Cristo. Pablo contesta diciendo:

> *[Cristo] canceló la nota de cargo que había contra nosotros, la de las prescripciones con sus cláusulas desfavorables, y la quitó de en medio clavándola en la cruz. Y, una vez despojados los principados y las postestades, los exhibió públicamente, en su cortejo triunfal*[563].

[562] PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 393-4
[563] Col 2, 14-15

En la misma carta, Pablo hace referencia en repetidas ocasiones a la sabiduría y la ciencia de Dios y a los misterios que ahora han sido revelados a los fieles a través de los ministros[564]. Esa sabiduría que menciona Pablo puede estar simbolizada en el libro que porta, no sólo como símbolo parlante, sino también como representación del conocimiento de Dios. Como señala Gheerbrant, el libro en sí mismo representa la sabiduría; si se muestra abierto simboliza el conocimiento que puede ser aprehendido mientras que si se halla cerrado conserva su secreto, por ello a veces se compara con el corazón humano[565]. En nuestra miniatura Pablo aparece con el libro abierto pero vuelto hacia su pecho, en un gesto muy significativo que parece representar estas ideas[566].

La representación de San Pablo con el libro es muy frecuente dentro del periodo románico. Encontramos representaciones parecidas en edificios del siglo XII como la Iglesia de Santa María de Piasca (Cantabria) (Fig. 34), la Portada del Obispo de la catedral de Zamora (Fig. 35), la abadía de Moissac, o San Juan de las Abadesas (Fig. 36), por citar algunos ejemplos, aunque en ninguno de los casos que conocemos el santo lleva el libro abierto y vuelto hacia su pecho, como sucede en la miniatura 133v.

---

[564] Col 1, 24-26: *Ahora me alegro por los padecimientos que soporto por vosotros, y (…) conforme a la misión que Dios me concedió en orden a vosotros para dar cumplimiento a la palabra de Dios, al misterio escondido desde siglos y generaciones, y manifestado ahora a sus santos*.
Col 2, 1-2: 1 *Quiero que sepáis cuán dura lucha estoy sosteniendo por vosotros y por los de Laodicea, y por todos los que no me han visto personalmente, para que sus corazones reciban ánimo y, unidos íntimamente en el amor, alcancen en toda su riqueza la plena inteligencia y perfecto conocimiento del misterio de Dios*.
[565] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 645.
[566] Ramón Otero señala que Durandus prescribe que los evangelistas y los autores de las epístolas debían ser representados con el libro abierto. Aunque su obra es posterior al periodo que tratamos, podría recoger convenciones existentes o a algún tratado anterior. OTERO TÚÑEZ, R.: "Iconografía del coro del Maestro Mateo". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, nº 11, 1993. [En línea] [Consulta el 10-12-08] [http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai11p1.htm]

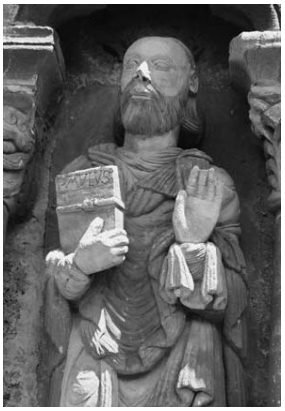


**Fig. 34. *San Pablo*, s. XII. Portada Oeste de Santa María de Piasca (Cantabria)**

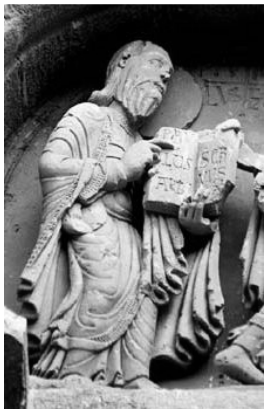


**Fig. 35. *San Pablo*, s. XII. Tímpano de la portada del Obispo. Catedral del Salvador. Zamora**

**Fig. 36. *San Pablo*, *s. XII*. Tímpano de la portada. San Juan de las Abadesas (Gerona)**

Tanto en *Colosenses* como en *Efesios*, que como hemos señalado parece una reelaboración de la primera, Pablo retoma la problemática sobre los judíos y gentiles que le angustiaba en el capítulo noveno de la *Carta a los Romanos* y, en esta ocasión, concluye que gracias al sacrificio de Cristo ambos pueblos se unen en un solo hombre nuevo[567].

En el coro del Maestro Mateo de la Catedral de Santiago de Compostela encontramos representados una serie de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento a ambos lados de la Virgen con el Niño en una composición que para Ramón Otero estaría relacionada con lo expresado en Ef. 2, 19-21 al respecto de los judíos y gentiles[568]: *Así pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas,*

---

[567] Col 3, 9-11: *No os mintáis unos a otros, pues despojados del hombre viejo con sus obras, os habéis revestido del hombre nuevo, que se va renovando hasta alcanzar un conocimiento perfecto, según la imagen de su Creador, donde no hay griego y judío; circuncisión e incircuncisión; bárbaro, escita, esclavo, libre, sino que Cristo es todo y en todos*.
Ef 2, 11-18: *Así que, recordad cómo en otro tiempo vosotros, los gentiles según la carne, llamados «incircuncisos» (…) estabais a la sazón lejos de Cristo, excluidos de la ciudadanía de Israel y extraños a las alianzas de la promesa, sin esperanza y sin Dios en el mundo. Mas ahora, en Cristo Jesús, vosotros, los que en otro tiempo estabais lejos, habéis llegado a estar cerca por la sangre de Cristo. Porque él es nuestra paz: el que de los dos pueblos hizo uno, derribando el muro divisorio, la enemistad, anulando en su carne la Ley con sus mandamientos y sus decretos, para crear en sí mismo, de los dos, un solo Hombre Nuevo, haciendo las paces, y reconciliar con Dios a ambos en un solo cuerpo, por medio de la cruz, dando en sí mismo muerte a la Enemistad.*

[568] OTERO TÚÑEZ, R.: *Op. cit.* [En línea] [Consulta el 10-12-08] [http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai11p1.htm]

*siendo la piedra angular Cristo mismo, en quien toda edificación bien trabada se eleva hasta formar un templo santo en el Señor*. Todo el pasaje del que esta frase es conclusión alude a la unión de judíos y gentiles, expresada en términos muy similares a los empleados en la epístola a los *Colosenses*.

La parábola de los viñadores, narrada en Mateo 20, 1-16, se ha interpretado con frecuencia como una alusión a que Dios trata por igual a los que proceden de la fe hebraica como a los gentiles que se han incorporado después a la Iglesia o a los pecadores arrepentidos[569]. Según Ignacio Arellano el tema de la viña como imagen de la Iglesia que agrupa a ambos colectivos reaparece también en Casiodoro y San Bernardo[570].

Aunque de forma mucho más simple, este concepto de la unión de judíos y gentiles podría estar representada aquí en los dos tallos vegetales que rematan la letra y que sin embargo surgen de un tronco común, de igual forma que los dos grupos de creyentes se hallan vinculados por la muerte de Cristo y por la universalidad de Su mensaje.

El tema de los preceptos judaicos y su cumplimiento aparece con bastante frecuencia en las cartas paulinas. El animal que decora la parte superior de la letra, una serpiente con cabeza de cerdo, sea quizá una alusión a las sugerencias sobre alimentos puros e impuros[571] que ciertos doctores judíos habían hecho a la comunidad y que Pablo rechaza diciendo:

> Q*ue nadie os critique por cuestiones de comida o bebida, o a propósito de fiestas, de novilunios o sábados. Todo esto es sombra de lo venidero; pero la realidad es el cuerpo de Cristo (…). Una vez que habéis muerto con Cristo a los elementos del mundo, ¿por qué sujetaros, como si aún estuvierais en el mundo, a preceptos como*

[569] UBIETA, J. A. (Dir.): *Op. cit*. Nota a Mt. 20.
[570] ARELLANO, I.: *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel : Edition Reichenberger, 2000, p. 228
[571] En Lv 11, 7 y en Dt 14, 8 se dice que el cerdo, al tener la pezuña hendida y no rumiar, es inmundo y no debe ser ingerido.

*"no toques", "no pruebes", "no acaricies", cosas todas destinadas a perecer con el uso, y conforme a preceptos y doctrinas puramente humanos?*[572].

Por último, el que Pablo aparezca junto a lo que parece ser una maciza puerta puede aludir a su encierro, situación que él recuerda a los de Colosas en varias ocasiones[573] y en especial con la frase de despedida "Acordaos de mis cadenas".

La representación de San Pablo en prisión es muy poco frecuente y existen escasos ejemplos de época medieval[574]. En el *Comentario a las Epístolas de Pablo* de Pedro Lombardo, manuscrito de finales del siglo XII procedente del monasterio de Sahagún que hoy se conserva en la Pierpont Morgan Library, aparece la representación del abrazo entre Pablo y otro personaje que se ha identificado como Timoteo (Fig. 37).

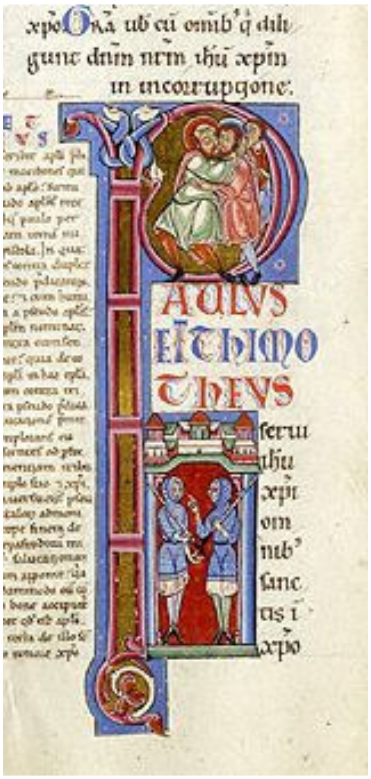



**Fig. 37. Glossa in epistolas Pauli. (Siglo XII). Pierpont Morgan Library, MS M.939, fol. 181v**

La presencia de los soldados en la parte inferior de la letra capital puede estar indicando que la escena representa la visita de algún colaborador en la cárcel. La inicial en concreto marca el comienzo de la carta a los Filipenses, efectivamente escrita durante un encarcelamiento, pero lo que allí se narra no tiene

[572] Col 2, 18.
[573] Col 1, 24 y 2,1.
[574] En una de las arquivoltas de la portada que da acceso a la basílica de Ripoll aparece un ciclo dedicado a la vida de San Pablo. En él encontramos una imagen del prendimiento del Santo por unos soldados pero no su encarcelamiento.

que ver con la visita de Timoteo sino con la de Epafrodito, enviado por los Filipenses para socorrer al santo.

La letra capital de la *Carta a los Filipenses* no se conserva en el manuscrito complutense pero sí encontramos representaciones de lo militar que pueden entenderse también como alusiones a los diferentes encarcelamientos de San Pablo, como veremos más adelante en la *Epístola a Filemón*, escrita igualmente en prisión.

***Primera carta a los Tesalonicenses* (Folio 144v)**

Letra "P" anaranjada sobre fondo pardo. Hacia la mitad del trazo recto aparece el elemento geométrico decorativo formado por discos que se repite en muchas de las miniaturas. Observamos también un pequeño dragón alado que muerde el fuste Este trazo remata en una forma con movimiento que semeja una cola de animal o tallo vegetal.

En el interior de la parte curva de la p aparecen varios círculos concéntricos en pardo, rojo y verde unidos por cuatro óvalos blancos dispuestos en forma de cruz o tetrafolia.

La *Primera Carta a los Tesalonicenses* es el escrito paulino más antiguo conservado y, según la mayor parte de opiniones, fue redactada en el verano del año 50 desde Corinto. En esta comunidad se había extendido la creencia de que la Segunda Parusía del Señor estaba próxima por lo que el trabajo y las preocupaciones terrenas eran ya innecesarias; el santo ha de

desmentir en su carta la inminencia de este hecho, así como otra creencia según la cual los fieles difuntos se encontrarían en peores condiciones ante el juicio que aquellos que aún estuvieran vivos a su llegada[575].

El elemento que decora el interior del círculo de la "P" recuerda notablemente a un laberinto. El laberinto siempre anuncia en su interior algo precioso o sagrado y su labor esencial es defender su centro y permitir el acceso sólo al iniciado; atravesarlo, por tanto, tendría su equivalente en otras pruebas como la lucha contra el dragón que también vemos representado aquí. Los laberintos grabados en el suelo de las iglesias, además de ser la firma de gremios y cofrades, substituían la peregrinación a Tierra Santa, por lo que en su centro se situaba a veces una representación del templo de Jerusalén[576].

Existen además, unos laberintos en forma de cruz conocidos como *nudo de Salomón* (Fig. 38) que aparecen con frecuencia en el mundo celta, germánico y románico y que parecen integrar el doble simbolismo de la cruz y el laberinto, por lo que se suelen entender como emblemas de la "divina inescrutabilidad"[577].

**Fig. 38. Nudo de Salomón**

El *nudo de Salomón* está formado por dos anillos que se entrelazan cuatro veces, con puntos de cruce alternos y, según la leyenda, fue realizado por el rey Salomón para sujetar tres grandes rocas que amenazaba a su pueblo. Es un elemento decorativo muy frecuente en el mundo romano y lo vemos aparecer en numerosos mosaicos hasta fecha tardía, así como en obras posteriores[578]. Según

[575] PABLO DE TARSO: *Op. cit,*. pp. 1-3. Riciotti considera que la fecha de redacción fue el año 53.
[576] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 620-622
[577] Vid. CIRLOT, J. E.: *Op. cit.,* p. 266
[578] MEZQUIRIZ IRUJO, M. A.: "Hallazgo de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)", *Trabajos de arqueología Navarra,* nº 17, 2004, p. 363.

René Guenon, el nudo de Salomón, representa el adagio hermético "lo que está arriba, como lo que está abajo" y se relaciona con el doble triángulo llamado por los cabalistas "sello de Salomón" y "estrella o escudo de David" indistintamente[579].

Siguiendo lo expresado por Pablo en I *Tesalonicenses* 5, 1-6[580] el laberinto de letra nos dice que el tiempo y el lugar de la Segunda Parusía sólo lo conoce el Creador y que los fieles deben recorrer la vida en la ignorancia pero con la certeza de que llegarán a su centro cuando el Señor lo determine.

Si bien consideramos que los cuatro lazos blancos pueden por contexto estar relacionados con el *nudo de Salomón* y el significado del laberinto, no se puede descartar tampoco que representen una cruz o tetrafolia, en cuyo caso podrían estar haciendo referencia a la muerte y resurrección de Cristo, idea que Pablo utiliza en I *Tesalonicenses* 4, 14 para consolar a los que temen por la resurrección de los muertos[581].

---

En España encontramos múltiples ejemplos en la villa tardo-romana de Veranes en Cantabria, en la Villa Fortunatus de Fraga (Huesca), en la ermita de San Julián de Congarna (Liébana) o en los restos de la primitiva catedral de Jaén, por citar algunos.

[579] Estas afirmaciones forman parte de las respuestas a lectores que Guenon publicó en la revista *Speculative Mason* entre 1934 y 1940. Véase *Speculative Mason*, Abril de 1935, p. 77 y Octubre de 1935, p. 156.

[580] *En lo que se refiere al tiempo y al momento, hermanos, no tenéis necesidad de que os escriba. Vosotros mismos sabéis perfectamente que el Día del Señor ha de venir como un ladrón en la noche. (…) Pero vosotros, hermanos, no vivís en la oscuridad, para que ese día os sorprenda como ladrón, pues todos vosotros sois hijos de la luz e hijos del día. Nosotros no somos de la noche ni de las tinieblas. Así pues, no durmamos como los demás, sino velemos y seamos sobrios.*

[581] *Porque si creemos que Jesús murió y que resucitó, de la misma manera Dios llevará consigo a quienes murieron en Jesús.*

***Segunda carta a los Tesalonicenses*** **(Folio 155r)**

Letra "P" azul intenso sobre fondo verde. El fuste aparece decorado con el elemento geométrico repetitivo y rematado en un tallo vegetal con una hoja. En la parte semicircular aparece sobre fondo marrón una flor muy similar a las que vemos en la C*arta a los Efesios* y en la *Carta a Tito*, quizá una variación del tema de la flor de lis, en rojo, azul y verde.

La *Segunda Carta a los Tesalonicenses* presenta sorprendentes semejanzas literarias con la primera, hasta el punto que algunos críticos la han considerado obra de otro autor inspirado en Pablo. Según Ubieta, ambas cartas no se contradicen sino que se completan, por lo que es mucho más probable que el propio Pablo haya querido corregir en la segunda epístola algunos aspectos mal entendidos de su enseñanza escatológica[582].

Esta epístola fue redactada pocos meses después de la primera y su propósito era el de calmar los ánimos con respecto a la inminencia de la Parusía ya que la primera carta había causado el efecto contrario al deseado; al afirmar Pablo que la fecha y la hora eran desconocidas y que llegaría "de noche como un ladrón" gran parte de la comunidad abandonó sus labores y su trabajo para limitarse a esperar la pronta llegada de Jesucristo. En ella Pablo se muestra mucho más tajante que la primera, indica cuales son las señales que han de preceder al hecho en sí y conmina a los fieles a que trabajen pues "si alguno no quiere trabajar, tampoco debe comer"[583].

[582] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas.*
[583] II Ts 3, 10.

No encontramos en esta capital ninguna alusión explícita al texto, más allá de que el elemento vegetal pueda ser, como es frecuente, una alusión al paraíso y a la vida que espera al justo tras la Segunda Parusía. Su forma recuerda lejanamente a la de la flor de lis o lirio, que, como ya hemos señalado al analizar I Corintios, se entendió como emblema de la iluminación y símbolo del Señor[584]. San Jerónimo y San Bernardo relacionan en sus comentarios el lirio con Cristo, tomando como referencia, entre otros textos, el verso del Cantar de los Cantares "Ego flos campi et lilium convallium"[585] que posteriormente, y a medida que el culto mariano cobre mayor importancia, se vinculará con la Virgen María. También Orígenes, en su *Segunda Homilía sobre el Cantar de los Cantares* afirma que el valle del poema representa el mundo, mientras que el lirio designa a Jesucristo como árbol de la vida plantado en medio del Paraíso[586].

***Primera carta a Timoteo*** **(Folio 160r)**

Letra "P" de color azul sobre fondo marrón con el elemento geométrico repetitivo hacia la mitad de su trazo recto. En este mismo trazo aparece una langosta con la cabeza vuelta de cuya cola surge una cabecilla monstruosa con larga lengua similar a un pez.

En la parte curva de la letra aparece un elemento geométrico rojizo y una especie de anguila con el cuerpo espinado que recurre el interior del óvalo hasta morder el trazo recto de la letra. Tanto el trazo curvo de la p como la parte superior del trazo recto presentan una decoración que le da aspecto metálico.

[584] Véase nota 33.
[585] *Yo soy el narciso de Sarón, el lírio de los valles*. http://www.heraldica.org/topics/fdl.htm [Consultado el 10-5-2002)
[586] ORÍGENES: *Homélie sur les Cantique des cantiques*. París, 1954 recogido en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

Como ya se señaló al hablar de las *epístolas pastorales*, la *Primera carta a Timoteo* es, junto con la Carta a Tito, la que muestra mayores divergencias con el resto de la producción paulina, fundamentalmente porque se centra en aspectos burocráticos y organizativos que poco tienen que ver con la primitiva iglesia descrita por Pablo y porque su tono difiere en gran medida del espíritu misionero y activo que expresa el santo en otros escritos[587]. Por todo ello, algunas teorías hacen autor al santo sólo de unos pocos fragmentos, mientras que la redacción correría a cargo de un discípulo, mientras que otras plantean la posibilidad de que las cartas sean la ampliación que un seguidor haría de cartas auténticas recibidas y custodiadas por Timoteo y Tito.

Según Riciotti, fue escrita probablemente desde Macedonia hacia el año 65 para dar instrucciones a su discípulo sobre la elección de los obispos, presbíteros y ministros entre hombres que no sean neófitos y cuya reputación y actos deben ser intachables. Igualmente recomienda a Timoteo que rechace algunas prohibiciones sobre el matrimonio y el consumo de determinados alimentos que gnósticos y judaizantes intentaban difundir ya que "toda criatura de Dios es buena, y nada ha de rechazarse si se toma con hacinamiento de gracias"[588]. Otro aspecto de la carta es la evaluación de la condición de las viudas para conocer las que de verdad necesitaban la ayuda de la comunidad así como una advertencia a los ricos para que no pongan sus esperanzas en lo material, que de nada les ha de valer en la vida futura.

En el texto encontramos frecuentes alusiones a determinados aspectos que aparecen de forma reiterada en muchas de las cartas y que parecen constituir las mayores preocupaciones del santo. El tema de los falsos doctores, las prohibiciones de gnósticos y judaizantes y, sobre todo, la conducta impropia de los fieles, podrían estar representados una vez más aquí en las figuras de la langosta y la cabeza que sale de ella, así como el animal fantástico similar a una

[587] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas.*
[588] Vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit.* pp. 347-9

serpiente que decora el óvalo de la letra, como imagen de todos aquellos males que acechaban a la comunidad y de los que Timoteo debía alejarse a la vez que proteger a los suyos.

El aspecto metálico de la letra, similar a un blindaje, podría retomar la idea del combate que Pablo emplea frecuentemente como símil para referirse a la condición del cristiano y que, en concreto, emplea en esta carta para animar a Timoteo[589].

***Segunda carta a Timoteo*** **(Folio 172 v)**

Letra "P" azul sobre fondo pardo. El trazo largo aparece decorado con el elemento geométrico hacia la mitad y con un insecto con la cabeza vuelta. Remata en una especia de penacho o plumero en varios colores similar a la cola de un pavo real. El interior de la letra aparece decorado por un intrincado conjunto de tallos y hojas de gran belleza y colorido.

La *segunda epístola a Timoteo* forma parte de las llamadas *epístolas pastorales* cuya autenticidad ha sido muy discutida por las evidentes diferencias de estilo que existen entre éstas y el resto de las cartas paulinas. Para Ubieta, sin embargo, si se estudia *II Timoteo* de forma separada, no hay ninguna objeción de peso que impida atribuirla al Santo y las diferencias entre ésta y las otras cartas dirigidas a las iglesias radicaría exclusivamente en el destinatario[590]. Para Riciotti, lo expresado en *II Timoteo* 4,6

[589] I Tm 6, 12: *Combate el buen combate de la fe, conquista la vida eterna a la que has sido llamado y de la que hiciste aquella solemne profesión delante de muchos testigos.*
[590] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas.*

parece indicar que la carta fue escrita por Pablo en la cárcel romana poco antes de su martirio y la convertiría en un testamento espiritual del santo para su más fiel colaborador[591].

En el texto encontramos una interesante alusión a los *últimos días* en los que vendrán tiempos difíciles porque los hombres serán "amadores de sí mismos, amadores del dinero, vanidosos, soberbios, blasfemos, desobedientes de los padres, ingratos, criminales, desnaturalizados, implacables (...) y además de otros que tienen apariencia de piedad, pero que han renegado del poder de ella". Todas estas aberraciones que menciona el santo y que sucederán al final de los tiempos pueden estar encarnadas en la langosta que decora el trazo vertical de la letra y cuya cola es similar a la de un pavo real.

La langosta, similar a las que menciona el *Apocalipsis*, nos sitúa en ese marco temporal y además es símbolo de todo mal; el hecho de que su cola sea hermosa y colorida como la del pavo real, animal que representa la inmortalidad y la resurrección, puede entenderse como una advertencia frente a los falsos doctores que dan apariencia de piedad habiendo renegado de ella[592]. En la tradición islámica existe la figura de Iblis, que a veces se identifica con el Lucifer hebreo y otras con uno de los *djinn*[593]. Se le suele describir con cabeza humana, cuerpo de mula y cola de pavo real.

Por otra parte, podría existir también relación con el suplicio reservado para los adivinos en el Corán, que llevarán su cabeza vuelta hacia el occipucio[594], siguiendo la advertencia de Pablo:

---

[591] PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 347-9. José Ángel Ubieta, por el contrario, considera que lo expresado en ese versículo no hace alusión a una muerte próxima sino al final de su cautiverio como indican los planes optimistas que se describen en las frases siguientes.

[592] II Tm 2, 16-18 *Evita las palabrerías profanas, pues los que a ellas se dan crecerán cada vez más en impiedad, y su palabra irá cundiendo como gangrena. Himeneo y Fileto son de éstos: se han desviado de la verdad al afirmar que la resurrección ya ha sucedido; y pervierten la fe de algunos.*

[593] HOUTSMA, M. T: *E.J. Brill's First Encyclopaedia of Islam, 1913-1936*. Leiden [etc.]: Brill, 1987, p-351-352.

[594] ASÍN PALACIOS, M.: *Op. cit.*, p. 226

> *Porque vendrá un tiempo en que los hombres no soportarán la doctrina sana, sino que, arrastrados por sus propias pasiones, se harán con un montón de maestros por el prurito de oír novedades; apartarán sus oídos de la verdad y se volverán a las fábulas*[595].

Siguiendo las teorías de Riciotti, la carta es claramente una despedida del santo que es consciente de la cercanía de su fin[596] y llama a su lado a su colaborador, al tiempo que le pide que se mantenga fiel en la fe y en el evangelio. La decoración vegetal que decora el interior de la capital podría ser entendida como una alusión a lo que espera a Pablo tras ese fin inminente y que él describe en el capítulo 4 de la carta:

> *He competido en la noble competición, he llegado a la meta en la carrera, he conservado la fe. Y desde ahora me aguarda la corona de la justicia que aquel Día me entregará el Señor, el justo Juez.*

Esa *corona de la justicia* es, sin duda, la vida del Paraíso que espera a los justos y que en multitud de ocasiones a lo largo del arte cristiano se representa mediante formas vegetales.

Incluso en el caso de que la carta aludiese a la próxima liberación del Santo y no a su muerte, como parecen indicar los versículos 4,16-18[597], el elemento vegetal podría estar representando también la recompensa de Pablo y la protección que el Señor le otorga por proclamar su mensaje.

---

[595] II Tm 4, 3-4.
En los *Hechos de los Apóstoles* 13, 6-12 se narra el enfrentamiento entre Pablo y el mago Elimas, al que el santo ciega temporalmente.

[596] II Tm 4, 6: *Porque yo estoy a punto de ser derramado en libación y el momento de mi partida es inminente*.

[597] *En mi primera defensa nadie me asistió, antes bien todos me desampararon. Que no se les tome en cuenta. Pero el Señor me asistió y me dio fuerzas para que, por mi medio, se proclamara plenamente el mensaje y lo oyeran todos los gentiles. Y fui librado de la boca del león. El Señor me librará de toda obra mala y me salvará guardándome para su Reino celestial.*

***Carta a Tito*** **(Folio 181r)**

Letra "P" verde sobre fondo pardo. En el fuste se encarama un pequeño hombrecillo o duende de piel verdosa, largas orejas y ojos muy abiertos que porta un palo del que cuelga una bolsa. Amarrado a su cintura vemos un recipiente con forma de cesto o zurrón que termina en una flor de hojas carnosas con largo pistilo. La parte curva de la letra aparece ocupada por una flor de gran tamaño con pétalos de varios colores muy similar a las que vemos en la *Carta a los Efesios* y en la *Segunda a los Tesalonicenses*.

Al igual que el resto de las llamadas *Epístolas pastorales*, la autenticidad de la *Carta a Tito* es una de las más discutidas. José Ángel Ubieta señala que son fundamentalmente I Tim. y ésta las que muestran mayor heterogeneidad con respecto al resto del *corpus* paulino ya que desarrollan una visión del ministerio que contrasta enormemente con el planteamiento misionero expresado por el santo en otros escritos, y se centran en aspectos organizativos como las cualidades de los ministros o la conducta ciudadana que han de mantener los fieles[598].

En opinión de Riciotti, Esta carta fue enviada por el santo a Tito, uno de sus más fieles colaboradores, bautizado por su propia mano y al que llama *hijo* en varias ocasiones, que se encontraba evangelizando en Creta[599]. En ella le pide que siga poniendo orden en las cosas pendientes y le advierte de que tenga cuidado pues en la isla hay "muchos indisciplinados, charlatanes y seductores"[600].

---

[598] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a las Epístolas.*
[599] PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 373
[600] Es sabida la mala fama que entre los griegos tuvieron los habitantes de Creta, hasta el punto de existir un verbo *cretizar* que se entendía como equivalente de mentir o ser impostor. Al respecto, vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit*., p. 376.

Uno de los temas recurrentes en el texto es el de los falsos doctores sobre los que Pablo previene a Tito. En varias partes del texto, Pablo advierte a su discípulo de que "el Espíritu dice claramente que en los últimos tiempos algunos apostatarán de la fe entregándose a espíritus engañadores y a doctrinas diabólicas, por la hipocresía de embaucadores que tienen marcada a fuego su propia conciencia" (4,1-2) y en concreto, en 4,7, el santo indica a Tito que rechace "las fábulas profanas y los cuentos de viejas" y se ejercite en la piedad. Quizá el pequeño duende de color verde encaramado sobre la letra sea una representación del mundo fantástico, del engaño o las hechicerías o, en un sentido mucho más moderno, de aquello que no existe y sólo se usa para embaucar al oyente.

Aunque no parece existir una relación directa, el hombrecillo de la miniatura recuerda a la leyenda del llamado *hombre verde*, conocido en muchas naciones europeas con diferentes nombres[601] y que parece estar emparentado con divinidades antiguas que representaban los ciclos de muerte y renovación, como el sumerio Tammuz, el Silvano romano o el Cernunnos celta. En casi todas las representaciones antiguas, el *hombre verde* aparece con el cabello cubierto de vegetación mientras que a partir del periodo románico el símbolo pasó a representarse como una cabeza o máscara que vomita vegetación en forma de largos tallos o roleos.

**Fig. 39. Hombre verde. Capitel de San Pedro de Tejada (Burgos). Siglo XII**

[601] *Santiago el verde* u *hombre de musgo* en España, *Greenman* en Irlanda, *le Feulliou* en la Galia o *Blattqesicht* en Germania.

Según De las Heras, en el arte paleocristiano es frecuente encontrar la representación de dos árboles del paraíso, uno bueno y otro malo, que a veces arrancan de la misma raíz y que representan la elección del ser humano frente al pecado, de modo que la reinterpretación del símbolo antiguo de la Madre Tierra o del *hombre verde* en el arte románico por medio de las máscaras de las que salen dos tallos, podría estar relacionada con este concepto paleocristiano[602].

***Carta a Filemón* (Folio 186r)**

Letra "P" con el trazo recto formado por el cuerpo de un soldado con faldón azul, escudo azul tachuelado y un casco con protección nasal muy similar a los del ejército normando que vemos aparecer en el tapiz de Bayeux, bordado en el siglo XI.

La parte superior aparece decorada con el cuerpo de un insecto con cabeza de camello. En el centro del óvalo vemos una figura humana desnuda y descalza con un pie en alto que alancea al monstruo; Aunque esta última figura está muy deteriorada, resulta en extremo peculiar tanto por su postura como por anatomía.

La cronología y lugar de redacción de la carta a Filemón son aspectos bastante discutidos. Para Riciotti, el texto fue redactado en los comienzos del año 63 en

[602] Sobre estas relaciones véase HERAS Y NÚÑEZ, Mª de los A. de las: "La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca", *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, Nº. 3, 1989 (Ejemplar dedicado a: Actas del Primer Coloquio de Iconografía), pp. 87-91.

alguno de sus encierros[603], mientras que Barbaglio considera que pudo escribirse entre los años 53 y 55; para éste último, el lugar de redacción tuvo que ser Éfeso, dada la cercanía de Colosas, aunque no tengamos testimonios de que el santo padeciera prisión en esa ciudad[604].

La carta fue escrita por Pablo desde la cárcel para encomendarle a Filemón, un rico ciudadano de Colosas y colaborador del santo en la empresa evangelizadora, el cuidado y el perdón de Onésimo, su esclavo anteriormente huido que se había convertido al cristianismo al entrar en contacto con el Santo. Aunque está dirigida a un personaje concreto, no tiene, en opinión de Barbaglio, un carácter exclusivamente privado ya que Pablo transforma la suerte del esclavo en un problema que afecta a toda la Iglesia.

San Pablo no entra en esta epístola en consideraciones sobre la legitimidad de la esclavitud, institución que en otras epístolas asume como normal[605], sino que exhorta al dueño a que acoja fraternalmente a Onésimo como hermanos en Cristo que son. Tras la conversión del esclavo, al que se refiere como "mi hijo a quien engendré entre cadenas" (Fil. 1,10), Onésimo tiene una nueva dignidad fundamentada en la fraternidad y el amor que han de procurarse los que comparten el ágape cristiano.

La imagen que decora la miniatura nos muestra a un hombre desnudo que alancea a un ser monstruoso con cabeza de camello y cuerpo de langosta. Como hemos señalado al hablar de la repetición de las langostas en muchas de las miniaturas, este animal representó para el pueblo hebreo el castigo de Yahvé y

[603] PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 307-8
[604] BARBAGLIO, G.: *Op. cit.,* p. 228 y ss.
[605] Son muchas las ocasiones en las que Pablo insta a los esclavos a obedecer a sus amos y a éstos comportarse adecuadamente con sus siervos sin entrar en consideraciones sobre la institución. Encontramos ejemplos en Col. 3, 22 o Ef. 6,5-8.

como tal, aparece en la octava plaga de Egipto[606]. En la tradición cristiana se mantuvo este aspecto y así aparecen referidas en el *Apocalipsis*[607].

Por su parte el camello es considerado con frecuencia símbolo de sobriedad y templanza, aunque en el *Levítico* y el *Deuteronomio* es tenido por animal impuro ya que rumia aunque no tiene la pezuña hendida[608].

Sin duda, la relación más sorprendente de nuestra miniatura se establece con el *Zohar*[609] donde se habla de camellos volantes y se dice que así era el animal tentador del Edén[610]. Este mito parece provenir de los *ashmog* persas, seres que en el *Avesta* se describen como monstruos guardianes con cabeza de camello y cuerpo de serpiente, semejantes a los dragones o a las serpientes aladas[611].

El hecho de que el personaje alancee al ser maligno, la serpiente del Edén, debería dotarlo de una mayor dignidad; sin embargo se nos muestra desnudo y en una actitud de claro esfuerzo. ¿Podría, tal vez, representar la lucha contra el pecado de Onésimo, el esclavo fugado tras robar a su amo que encuentra en Pablo la conversión y la intercesión?

---

[606] Ex 10, 12: *Pero Yahvé dijo a Moisés: "Tiende tu mano sobre la tierra de Egipto, para que venga sobre ella la langosta; que suba sobre la tierra de Egipto y devore todo lo que dejó el granizo"*.

[607] Ap 9, 7-10 : *La apariencia de estas langostas era parecida a caballos preparados para la guerra; sobre sus cabezas tenían como coronas que parecían de oro; sus rostros eran como rostros humanos; tenían cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes eran como de león; tenían corazas como corazas de hierro, y el ruido de sus alas como el estrépito de carros de muchos caballos que corren al combate; tienen colas parecidas a las de los escorpiones, con aguijones, y en sus colas, el poder de causar daño a los hombres durante cinco meses.*

[608] Lv 11, 1-8 y Dt 14, 3-8

[609] El *Zohar*, (*Sefer ha Zohar* o *Libro del Esplendor*) es un libro sagrado de la Cábala hebrea redactado en arameo a modo de comentarios al Pentateuco y sobre su autoría existen varias teorías. Para algunos fue redactado por Rabi Shimon Bar Iojai a finales del siglo I d.C. mientras que otros consideran que su autor fue Rabí Moisés de León (Mosé ben Sen Tob), filósofo y rabino del siglo XIII, quien afirmaba basarse en textos más antiguos del anterior. Existen varias versiones resumidas del libro: *El Zohar. Revelaciones del "Libro del esplendor" seleccionadas por Ariel Bension.* Ediciones de la tradición Unánime. Palma de Mallorca, 1992. El Proyecto Amos ha publicado hasta el momento la traducción y comentario de los cuatro primeros libros: *El Zohar: traducido, explicado y comentado*. Barcelona: Obelisco, 2007

[610] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.*, p. 127

[611] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 241

La desnudez posee en la tradición cristiana diferentes consideraciones. La de Adán y Eva antes del pecado simboliza su inocencia y pureza y sólo después de cometida la falta es cuando los primeros padres se avergüenzan de su estado y deciden cubrirse con hojas, como podemos ver en la Vera Cruz de Maderuelo (Fig. 40) en donde se contrapone la imagen de Adán desnudo al ser creado con la de Adán y Eva cubriéndose con hojas tras el pecado.

**Fig. 40. Pinturas de la Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), s. XII. Museo del Prado.**

Ese sentido de exposición y vergüenza aparece en otras partes del texto bíblico, como cuando el profeta Nahúm amenaza a Israel con que Dios revelará su desnudez en señal de idolatría[612]. La desnudez del personaje puede representar, por tanto, la conversión del esclavo y el bautismo que borra el pecado y devuelve al fiel al estado de gracia como si de un nuevo nacimiento se tratara, pero también la vergüenza por la falta cometida, contra la que lucha ahora Onésimo tras su conversión.

En la escena de la palmera que vemos en algunos Beatos[613] aparece una figura que asciende hacia lo alto deseosa de coger una palma, símbolo de la recompensa de mártires y santos. En el Beato de Gerona, el personaje aparece desnudo y es ayudado por otro personaje vestido que sujeta una cuerda[614]. Manuela Churruca identifica estos dos personajes con el alma ayudada por el cuerpo[615]. Esta miniatura podría interpretarse con el mismo sentido que la escena de la palmera que aparece en los beatos: el personaje desnudo que alancea al

[612] Nah 3, 5 y ss: *Aquí estoy contra ti-oráculo de Yahvé Sebaot: levantaré tus faldas hasta tu cara, mostraré a las naciones tu desnudez, a los reinos tu vergüenza. Arrojaré inmundicia sobre ti, te deshonraré convertida en espectáculo. Y así, todo el que te vea huirá de tu presencia diciendo: «¡asolada ha quedado Nínive!¿Quién se apiadará de ella?¿Dónde buscará quien la consuele?*
[613] Huelgas, Cardeña, Arroyo y Gerona.
[614] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: *La iconografía…*, 1987. Tomo III, p. 419 y ss.
[615] CHURRUCA, M.: *Op. cit.*, pp. 64-65

monstruo, símbolo del pecado, sería el alma del cristiano y se relacionaría mediante la lanza con la figura del soldado que porta el escudo en la parte inferior de la letra y que en este caso podría representar el cuerpo.

No se debe olvidar, por otra parte, como ya señaló Azcárate, que en las *Epístolas de San Pablo* es frecuente encontrar el símil militar para representar la lucha del fiel contra el pecado y la tentación[616]. Así en Ef. 6, 11-17 se lee:

> *Vestíos de toda la armadura de Dios para que podáis resistir a las insidias del diablo (...). Estad, pues, alerta, ceñidos vuestros lomos con la verdad, revestida la coraza de la justicia y calzados los pies, prontos para anunciar el evangelio de la paz. Embrazad en todo momento el escudo de la fe (...).Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu.*

Este mismo concepto se encuentra en I Tes. 5, 8[617] y en II Tim. 2, 3[618] y, aunque en la carta a Filemón no aparece expresamente este símil, es una imagen frecuente del lenguaje paulino que el miniaturista ha podido reproducir aquí para simbolizar la huida y posterior conversión del esclavo Onésimo.

Por su parte, la figura del soldado que conforma la parte inferior del trazo recto de la letra p, podría ser una alusión a este mismo concepto de la lucha del cristiano que tantas veces aparece en los escritos paulinos o, quizá, estar haciendo referencia al encierro en que se encontraba el santo cuando redactó la carta.

En el *Comentario a las Epístolas de Pablo* de Pedro Lombardo que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca[619] encontramos una representación

---

[616] Vid. AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Op. cit.*, p. 73. Teodoro Falcón señala que este mismo concepto aparece en los guerreros que decoran el primer orden de columnas en la portada del Palacio de san Telmo de Sevilla. FALCÓN, T.: "Jesucristo como modelo en el programa iconográfico del Palacio de San Telmo de Sevilla". *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 4, Nº 7, 1991 (Ejemplar dedicado a: Actas de los II Coloquios de Iconografía), pp. 256-261

[617] *Pero nosotros, hijos del día, seamos sobrios, revestidos de la coraza de la fe y de la caridad y del yelmo de la esperanza en la salvación.*

[618] *Comparte las fatigas, como buen soldado de Cristo Jesús.*

[619] Salamanca. Biblioteca General de la Universidad. Ms. 558. Fernando Galván lo sitúa en el último cuarto del siglo XII y considera que la factura es francesa y pudo llegar a la Universidad desde la misma Salamanca

muy similar a la de nuestra capital, si bien en este caso aparece al comienzo de la *Carta a los Tesalonicenses* (Fig. 41). En el folio 185r del mencionado manuscrito aparece una letra p en cuyo interior un personaje vestido con una túnica muy sencilla alancea un dragón alado con cabeza humana. Según Fernando Galván[620] la imagen guarda mucha semejanza con las representaciones de San Miguel o San Jorge aunque, por contexto, la vinculación más clara podría ser con los versículos de la carta que hacen relación a la impureza[621].

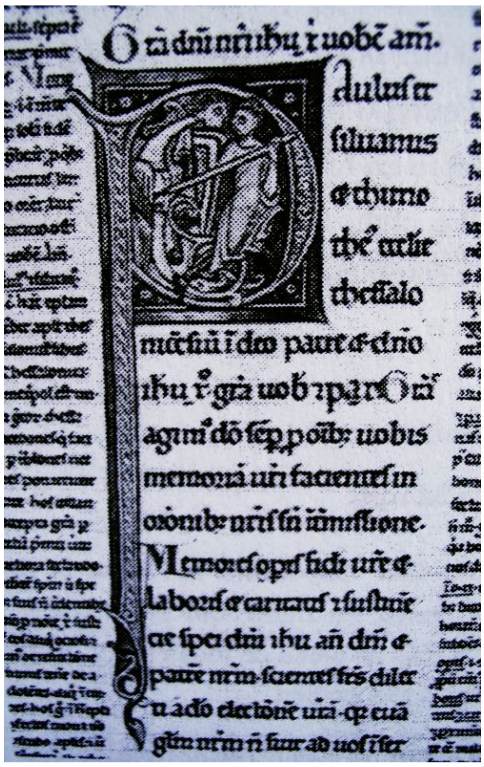


**Fig. 41.** ***Glossa in Epistolas Pauli*. Salamanca. Biblioteca General de la Universidad. Ms. 558, fol. 185r**

o quizá desde León. Véase GALVÁN FREILE, F.: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1999, pp. 123-139.

[620] GALVÁN FREILE, F.: *Op. cit.,*1999, p 133.

[621] I Ts 4, 3-7: *Porque esta es la voluntad de Dios: vuestra santificación; que os alejéis de la fornicación, que cada uno de vosotros sepa poseer su cuerpo con santidad y honor, y no dominado por la pasión, como hacen los gentiles que no conocen a Dios. Que nadie falte a su hermano ni se aproveche de él en este punto, pues el Señor se vengará de todo esto, como os lo dijimos ya y lo atestiguamos, pues no nos llamó Dios a la impureza, sino a la santidad.*

***Carta a los hebreos*** **(Folio 188 r)**

Letra "M" en azul sobre fondo pardo. El trazo central constituye el eje de simetría para dos trepadoras con multitud de hojillas en verde, azul y marrón. Esta letra es la única de todas las capitales que no da comienzo a la palabra *Paulus* sino a la palabra *Multifariam*[622].

La *Carta a los hebreos* fue hasta el siglo IV, objeto de diferencias entre latinos y griegos ya que los primeros dudaban de su autenticidad por las evidentes diferencias de redacción y de estilo que el texto presenta. El propio Orígenes afirmaba que "los pensamientos son del apóstol (...) pero quién escribió la epístola, sólo Dios lo sabe con certeza"[623]. En general, hoy en día se considera que Pablo daría a un amigo o secretario las claves de lo que deseaba transmitir en su escrito pero confiaría la redacción material del texto a este personaje desconocido.

Se cree que fue redactada entre el año 64 y 65 y sus destinatarios son los cristianos de origen judaico que se encontraban en Jerusalén y no los romanos como se ha conjeturado. En opinión de Ubieta, la principal preocupación del autor es la de prevenir contra el peligro de la apostasía a los destinatarios de la carta, quizá hebreos convertidos que vivían en ambiente helénico, o bien gentiles fascinados por el culto judaico[624]. Estos nuevos cristianos de sangre hebraica conservaban, según Riciotti, el orgullo de pertenecer al pueblo elegido que el

[622] La carencia del habitual saludo de Pablo que da comienzo a las otras epístolas es uno de los motivos esgrimidos para negar la autenticidad de la carta. Véase UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a los Hebreos*.
[623] Vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit*., p. 397 y ss.
[624] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a los Hebreos*.

propio Pablo reconoce en *Romanos* 9, 4-5[625]. La epístola es, por tanto, un mensaje que trata de reconfortar y guiar a esta comunidad, azotada por los desórdenes de Palestina que culminarán en la destrucción de Jerusalén en el año 70 y que esperaban del Mesías Jesús una intervención que les salvara de lo que se avecinaba.

Parece ser, además, que el texto es en realidad la unión de dos homilías redactadas para ser expuestas oralmente, que posteriormente se fundirían en la *Carta a los Hebreos*. Se perciben por ello dos hilos conductores en el texto: en la zona central se habla del sacerdocio y del sacrificio de Cristo, mientras que en dos pasajes simétricos se trata el tema de la perseverancia en la fe, por medio de la alusión a los ángeles en uno de los casos, y en el otro, a través de una exhortación con rasgos apocalípticos[626].

El trazo central de la M se ha concebido a modo de árbol de la vida en torno al que ascienden dos ramas trepadoras. Para reforzar el paralelismo, y pese al color azul empleado, el trazo central ha sido dibujado con aspecto rugoso semejante al del tronco de un árbol. El *lignum vitae* es, sin duda, uno de los símbolos más importantes de la iconografía cristiana y por su origen, es también inmensamente representativo de la tradición hebrea; además está en perfecta sintonía con el bagaje religioso del que el autor hace gala en este texto mediante múltiples citas del Antiguo Testamento.

Este diseño en el que los espacios vacíos de la m se rellenan con elementos vegetales es, en general, bastante frecuente. Lo podemos ver, por ejemplo, en la capital de la *Carta a los Hebreos* del ya mencionado *Comentario a las Epístolas de Pablo* de Pedro Lombardo[627] (Fig. 42) o en los *Moralia in Job* de la Real Colegiata de

[625] Sobre los aspectos histórico-sociales de esta carta Vid. PABLO DE TARSO: *Op. cit., pp.* 397-401
[626] UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción a los Hebreos.*
[627] Salamanca. Biblioteca General de la Universidad. Ms. 558, fol. 211r

San Isidoro[628] (Fig. 43), aunque en ninguno de los dos casos la vinculación con el árbol de la vida se hace tan evidente como en el manuscrito complutense.

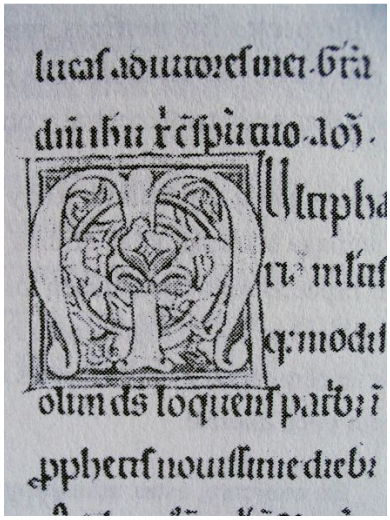


**Fig. 42.** ***Glossa in Epistolas Pauli*. Salamanca. Biblioteca General de la Universidad. Ms. 558, fol. 185r**

**Fig. 43.** ***Moralia in Job*. León. Real Colegiata de San Isidoro. Ms. X, fol. 212r**

Las alusiones a Cristo Sacerdote y a su sacrificio en la cruz, que leemos desde Hb. 7,1 a 10,25 nos lo presentan como renovador de la antigua alianza que queda sellada con su sangre en un pacto más perfecto y definitivo[629]. La profecía sobre el Mesías que sellará esa nueva alianza que menciona el autor, aparece referida en el Antiguo Testamento tanto en *Isaías* como en *Ezequiel* y ambos recurren a la imagen de árbol para describirlo[630]. El propio Pablo en *Romanos* 6, 5 afirma que "Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el

[628] León. Real Colegiata de San Isidoro. Ms. X, fol. 212r

[629] Hb 9, 13-15: *Pues si la sangre de machos cabríos y de toros (…) santifican con su aspersión a los contaminados (…) ¡cuánto más la sangre de Cristo, que por el Espíritu eterno se ofreció a sí mismo sin tacha a Dios, purificará de las obras muertas nuestra conciencia para rendir culto al Dios vivo! Por eso es mediador de una nueva alianza; para que, interviniendo una muerte que libera de las transgresiones de la primera alianza, reciban, los llamados, la herencia eterna prometida.*
Hb 10, 19-24: *Tenemos, pues, hermanos, plena confianza para entrar en el santuario en virtud de la sangre de Jesús, por este camino nuevo y vivo, inaugurado por él para nosotros, a través de la cortina, es decir, de su cuerpo. (…). Mantengamos firme la confesión de la esperanza, pues fiel es el autor de la Promesa.*

[630] Is 11, 1: *Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará.*
Ez 17, 22 y ss: *También yo tomaré de la copa del alto cedro, de la punta de sus ramas escogeré un ramo y lo plantaré yo mismo en una montaña elevada y excelsa: en la alta montaña de Israel lo plantaré. Echará ramaje y producirá fruto, y se hará un cedro magnífico. Debajo de él habitarán toda clase de pájaros, toda clase de aves morarán a la sombra de sus ramas.*

árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida".

La combinación de estos textos hace que la iconografía recurra con frecuencia, como vemos en esta capital, al tema del árbol de la vida para referirse al Salvador, bien con la figura de un árbol o con elementos más simples, tales como frutas, tallos o roleos[631]. En ocasiones, el árbol de la vida representa también la cruz de Cristo e, incluso, ambos motivos aparecen fundidos a veces en una cruz de aspecto leñoso, en virtud de estas relaciones textuales antes planteadas y también de la leyenda según la cual la cruz del Salvador estaría hecha con la madera del árbol cuyas semillas sacó Adán del Paraíso y que Set colocó en su boca al enterrarlo.

Como hemos mencionado anteriormente, la *Carta a los Hebreos* trata también en el tema de la perseverancia en la fe mediante la alusión a los ángeles que se someten al Salvador y, especialmente, a través de referencias escatológicas que se concentran en la última parte de la epístola[632]. Como señala Ubieta, para Pablo, la vida del fiel debe ser considerada como un éxodo continuo hacia la patria prometida que no puede identificarse con ningún lugar terrestre.

Aunque la relación con el texto apocalíptico es evidente, teniendo en cuenta que la mayor parte de las teorías consideran que el último libro de la Biblia fue redactado en torno al año 90 (aunque algunos lo adelantan a la década de los 70), no podemos establecer influencias de un texto sobre el otro, sino más bien hablar de un contexto común para la redacción de ambos y de una serie de influencias de

[631] Existen numerosos ejemplos desde el arte paleocristiano, como son las cráteras de San Vital de Rávena, el friso intermedio del testero de Quintanilla de las Viñas, en los cimacios y las impostas de las bóvedas de San Pedro de la Nave o en los capiteles historiados del panteón de San Isidoro de León. También encontramos esta misma utilización del motivo vegetal en otros de los manuscritos que estudiamos, como son el *Comentario al Cantar de los Cantares* de Beda el Venerable o en *De laudibus crucis* de Rabano Mauro.

[632] Hb 12, 18-24: *No os habéis acercado a una realidad palpable(…) Vosotros, en cambio, os habéis acercado al monte Sión, ciudad del Dios vivo, la Jerusalén celestial, y a miríadas de ángeles, reunión solemne, y a la asamblea de los primogénitos inscritos en los cielos, y a Dios, juez universal, y a los espíritus de los justos llegados ya a su perfección, y a Jesús, mediador de una nueva alianza, y a la aspersión purificadora de una sangre que habla más fuerte que la de Abel.*

textos más antiguos como los libros de *Isaías*, *Ezequiel*, *Zacarías* o *Daniel* así como de los *Apocalipsis* hebreos de los siglos II y I a.C.[633].

Sin embargo, la asociación entre ambos textos sí pudo estar presente en la elaboración de los conceptos iconográficos del manuscrito, de forma que el árbol de la vida que decora la letra capital de la epístola esté haciendo alusión también aquí al que se menciona en el *Apocalipsis* y que sirve de alimento saludable para las naciones[634], árbol que se emparenta con el del *Génesis* y los mencionados por los profetas y que es por ello alusión al Mesías prometido que renueva la Antigua Alianza y que con su muerte y resurrección repara el pecado cometido por los Primeros Padres, cumple las promesas de Dios y salva a la humanidad, en consonancia con el mensaje de la epístola.

[633] Al respecto, véase UBIETA, J. Á. (Dir.): *Op. cit. Introducción al Apocalipsis*.
[634] Ap 22,1.

## 5. Conclusiones

Nos encontramos ante un manuscrito de mediados del siglo XII de buena calidad, producido fuera de las fronteras peninsulares y probablemente procedente de un *scriptorium* de alto nivel, como parece indicar la presencia de diferentes manos en su elaboración. El tipo de escritura carolina, muy redondeada, podría pertenecer a la zona italiana pero no existen otros elementos que permitan confirmar dicha hipótesis.

No se conoce el autor de la glosa a las *Epístolas* y aunque la glosa marginal escrita al comienzo de cada epístola, a modo de prólogo, muestra muchas similitudes con otros comentarios a las epístolas muy conocidos como el de Pedro Lombardo (ca. 1100 –1160) no sucede lo mismo para el resto del comentario. El manuscrito muestra, sin embargo, una gran coincidencia textual con la obra *Epistolae s. Pauli cum glossis* de autor desconocido que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, escrito en letra gótica del siglo XIII y aparentemente de origen francés[635].

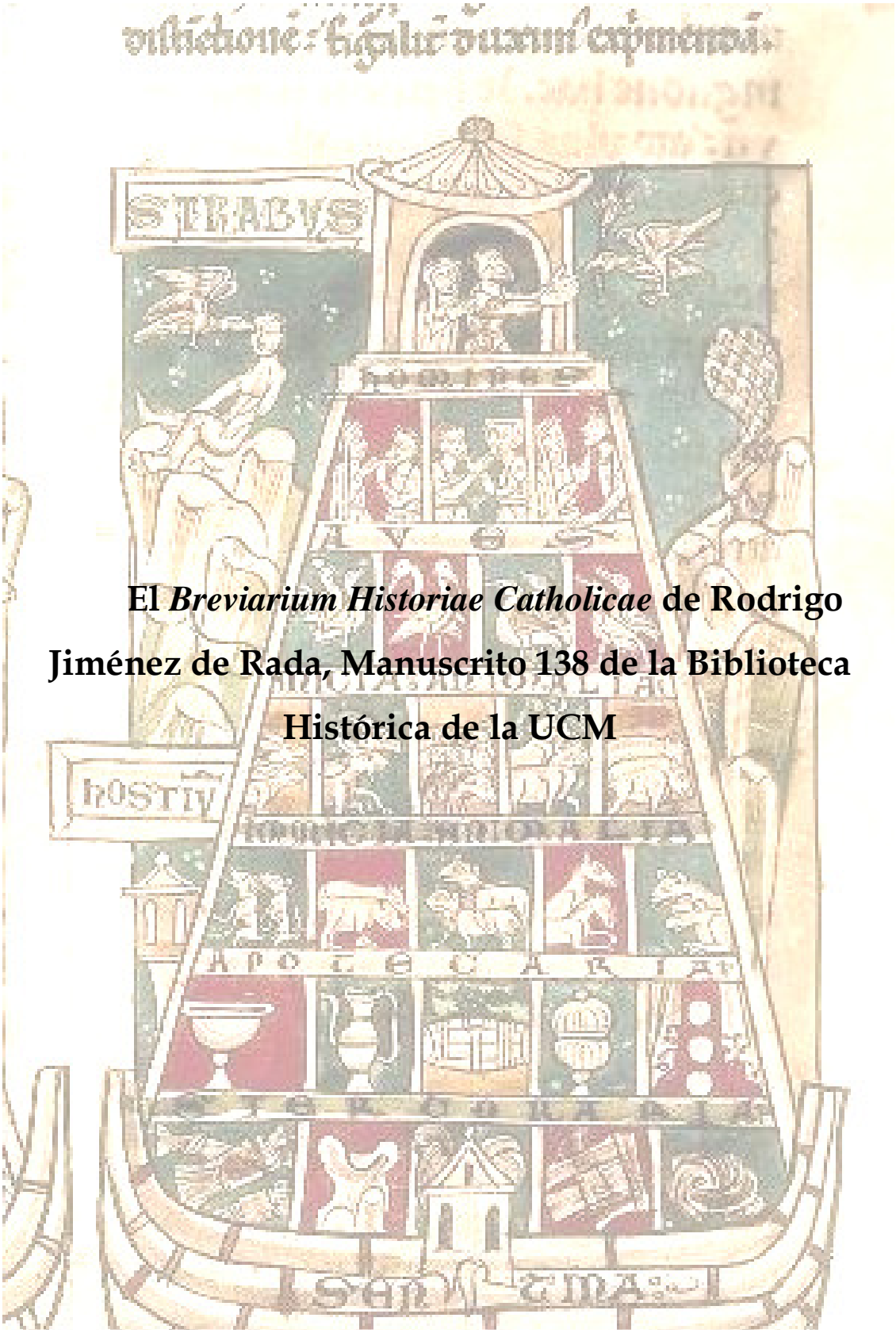
Como ya se ha mencionado, la importancia de los textos paulinos es enorme, tanto en la historia de la Iglesia como en la del arte cristiano desde los primeros tiempos, y su trascendencia supera a la de la propia representación física del santo.

Las miniaturas de este manuscrito son de una gran riqueza simbólica y conceptual y reflejan partes sustanciales del mensaje que transmite el texto; es lógico pensar, por tanto, que si no el miniaturista sí el organizador del trabajo poseía un amplio conocimiento de los escritos paulinos y una excelente capacidad analítica y de síntesis capaz de plasmar mediante elementos simbólicos sucintos la enorme carga teológica de las Epístolas.

[635]Véase HAUKE, H.: *Op. cit.*, 2005, Clm. 3743. [En línea] [Consulta 12-12-07] [http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/projekt-Muenchen-Augsburg-pdfs/Clm%203743.pdf]

El manuscrito presenta, por otra parte, una serie de relaciones estéticas e iconográficas muy interesantes. En primer lugar llama la atención la herencia clásica reinterpretada que se observa en la obra, presente tanto en los elementos decorativos de la mitad del trazo vertical de muchas de las capitales, en el nudo de Salomón de la miniatura 144v así como en el Cristo imberbe con túnica y manto de la miniatura 38v, y que nos habla de la posibilidad de un modelo más antiguo, quizá un sarcófago paleocristiano, que pudiera haber contemplado el miniaturista y tomado como referencia en la realización del manuscrito.

Por otra parte, el vínculo con el *Zohar* y con elementos de la escatología islámica parece indicar un entorno de creación en el que las relaciones interculturales con otros modos de pensamientos fueran posibles. La tentación de situar el origen del manuscrito en algún lugar de la España medieval que cumpliera dichas características es fuerte pero el tipo de escritura parece indicar que esta hipótesis no puede ser sostenida; debemos pensar, por tanto, en algún lugar de fuerte romanización y en el que además pudiera llegar la influencia del pensamiento hebreo e islámico, quizá alguna zona de Italia, lugar al que, como ya hemos señalado, también podría apuntar el tipo de letra empleada en el códice.




# El *Breviarium Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada, Manuscrito 138 de la Biblioteca Histórica de la UCM

*Qué placer, estar en un buque batido por la tormenta,*
*cuando estamos seguros de que no naufragará.*

Blaise Pascal

**El *Breviarium Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada. Mss. 138 de la Biblioteca Histórica de la U.C.M.**

Ficha Bibliográfica

Biblioteca Histórica de la UCM "Marqués de Valdecilla".

**Autor:** Jiménez de Rada, Rodrigo, ca. 1170-1247
**Título Uniforme:** Breviarium Historie Catholice
**Título:** *Breviarium historiae catholicae* / Rodericus Toletane Ecclesie sacerdos
**Fecha:** Siglo XIII-XIV
**Medidas:** 195 x 295 mm.
**Extensión:** 397 h.
**Olim**: 118-Z-13 bis (no se conserva)
BH MSS 138/ Villa-Amil 138/ Domínguez Bordona 1181

## 1. Estudio codicológico

El ejemplar se halla muy deteriorado por los daños sufridos durante la Guerra Civil española. A causa del fuego se ha perdido la encuadernación[636] y todos los bordes aparecen quemados, en especial el ángulo superior derecho de la parte inicial y la mitad interna de la parte final. Los folios posteriores sólo se conservan parcialmente (Fig. 1 y 2).

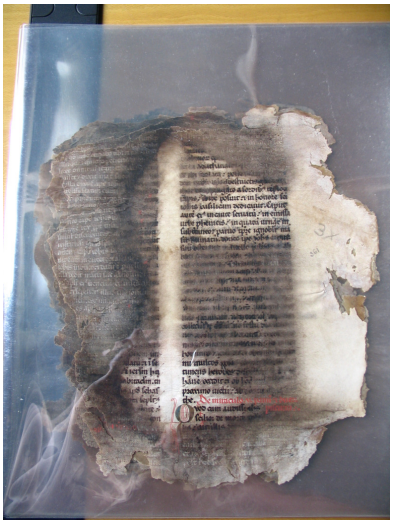


**Fig. 1y 2. Hoja de la zona final del manuscrito y fragmentos sueltos conservados**

[636] José de Villa-Amil en su catálogo dice que estaba encuadernado como todos los grandes códices de la colección, lo que nos hace pensar en una posible encuadernación en pasta española con el super libros dorado cisneriano en la tapa que vemos en otros muchos manuscritos de la colección. Vid. VILLA-AMIL Y CASTRO, J. De: *Catálogo…*, 1878, I, códices, p. 54.

El manuscrito fue llevado al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid en 1976, siendo director de la Biblioteca Complutense Fernando Huarte, junto con otras 12 piezas. Allí permaneció hasta 1999 y se llevaron a cabo las primeras fases de la restauración: retirada de la encuadernación y separación de las hojas.

**Fig. 3. Manuscrito en la primera fase de la restauración, una vez retirada la encuadernación**

En ese año se trasladó a la Biblioteca Histórica donde se procedió al alisado mediante humectación del pergamino. En la actualidad se conserva protegido por láminas de poliéster en tres estuches de cartón neutro para evitar su degradación[637]. Para intentar respetar la estructura original de cuadernos las láminas se han dispuesto a modo de bifolios encartados que alojan en su interior las hojas de pergamino (Fig. 4).

**Fig. 4. Conservación en láminas de poliéster.**

Las hojas conservadas nos permiten apreciar un excelente pergamino, muy blanco y de aspecto uniforme, en el que apenas se diferencia el lado del pelo del de la carne. No encontramos enmiendas, tachaduras o fallos del pergamino salvo una ligera contracción del mismo en torno a algunas letras capitales (Fig. 5).

[637] Un proceso similar de restauración, aunque con una mayor intervención, se siguió con otras obras de la Biblioteca Histórica. El artículo de Javier Tacón y Pilar Puerto al respecto nos da una excelente idea del sistema. TACÓN CLAVAÍN, J. y PUERTO MANOUVRIEZ, P.: "Códice del siglo XV semidestruido en la Guerra Civil: montaje a partir de láminas de poliéster" En *Restauración & rehabilitación* nº 58 (2001), p. 71-75.

**Fig. 5. Pergamino contraído en torno a una letra capital**

El catálogo de Villa-Amil[638] dice que el códice está formado por 398 hojas[639] de pergamino de 378 por 300 mm. Aunque se conservan todas ellas, el estado de conservación sólo permite leer la parte central de la columna derecha de gran parte de los folios desde la mitad del manuscrito en adelante. La medición actual de las hojas mejor conservadas nos da unas dimensiones aproximadas de 358 por 297 mm; la pérdida de esos milímetros en las dos direcciones se justifica perfectamente por la propia contracción natural del pergamino acentuada por los efectos del fuego.

La primera hoja de pergamino conservada muestra el lado del pelo, por lo que el códice estaría realizado al modo latino si asumimos que fuera esa, en origen, la primera página de texto. El manuscrito cumple la *Regla de Gregory*[640].

**Fig. 6. Primer folio conservado**

[638] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, p. 54

[639] Aunque son 398 hojas las que forman el manuscrito, durante la restauración se numeraron a lápiz, duplicando por error la página 331 que aparece como 331B. Para evitar confusiones, la referencia que damos al mencionar folios concretos es la que encontramos a lápiz en el manuscrito pese a esta errata.

[640] Para mantener la homogeneidad visual de las páginas, los cuadernos se construyen de modo que el verso de la hoja y el recto de la siguiente muestren el mismo lado, carne o pelo, y por tanto un color y aspecto lo más similar posible.

La obra que recoge el manuscrito es el *Breviarium Historie Catholice* del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada. El manuscrito comienza con *Incipit p[ro]logus Noue legis salutare preconium sue cause preuenit principium…*y coincide con el *Incipit* que establece José de Villa-Amil por lo que podemos asumir que el fuego no destruyó ninguna hoja al comienzo del texto. El *incipit* del cuerpo de la obra se encuentra en el folio 2v y, aunque dañado, concuerda con el que da Juan Fernández Valverde para el ejemplar de El Escorial que sí se conserva completo: *Incipit breuiarium hystorie catholice conpilatum a Roderico toletane ecclesie sacerdote*[641].

La obra se divide en nueve libros más un prólogo:

- Prologus: F. 1r - 2v
- Liber primus: F. 2v – 17r
- Liber secundus: F. 17r – 50v
- Liber tertius: F. 50v – 121 v
- Liber quartus: F. 121v – 170r
- Liber quintus: F. 170r –206r
- Liber sextus: F. 206r – 146v
- Libro septimus: F. 246v – 292v
- Liber octauus: F. 292v – 338v
- Libro nonus: F. 338v – 397r.

El final del texto conservado es *Non enim, sicut vos aestimatis, hi ebrii sunt, est enim hora diei* por lo que, según la transcripción realizada por Fernández Valverde, sólo se habrían perdido los versículos 15 al 18 de los *Hechos de los Apóstoles* con los que se cierra la obra. El verso de la h. 397 [i.e. 398] se halla en blanco por lo que, aparentemente, y a excepción de las lagunas textuales causadas por el fuego, el manuscrito se hallaría completo por el final.

[641] JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Roderici Ximenii de Rada Breviarium historie catholice.* (Ed. lit. Juan Fernández Valverde). Turnhout: Brepols, 1992, p. IX.

La tinta empleada para el texto es de un color negro profundo y sin oscilaciones. Todo el códice presenta títulos corrientes a tinta roja y azul alternada que indican de forma abreviada el libro bíblico sobre el que comenta el autor. Esta alternancia de rojo y azul es una característica de este periodo de la escritura castellana, introducida desde Francia gracias a la circulación de libros como la *Biblia Rica* o *de San Luis* que llegó a manos Alfonso X el Sabio mediante una donación *inter vivos* y a la que tuvo un gran aprecio.

El inicio de cada epígrafe o parte se ha realizado con tinta roja. Interlineada, y también en tinta roja, aparece la abreviatura correspondiente a cada libro bíblico cuando se trata de una cita textual, y una pequeña cruz cuando el texto es comentario del autor (Fig. 7).

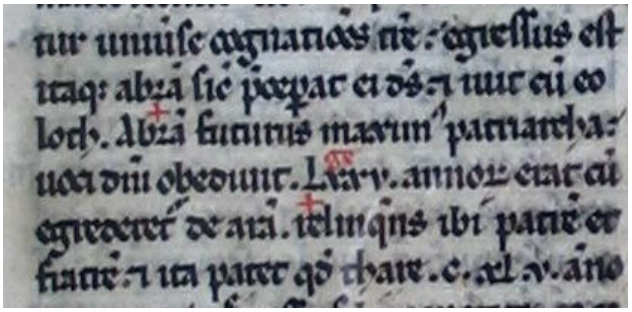


**Fig. 7. Ejemplo de interlineado en rojo**

Encontramos una única inicial primaria al comienzo del texto con el retrato del autor que ocupa diez renglones (Fig. 8). Existen varias iniciales secundarias decoradas con elementos vegetales y zoomorfos que normalmente ocupan entre seis y siete renglones (Fig 9.). El cuerpo de las terciarias, realizadas en rojo y azul, ocupa dos renglones de texto pero todas ellas presentan una serie de

**Fig. 8. Inicial primaria**

adornos (a veces zoomorfos o vegetales aunque en su mayoría son geométricos) que se extienden por el espacio intercolumnar (Fig. 10).

**Fig. 9. Inicial secundaria**

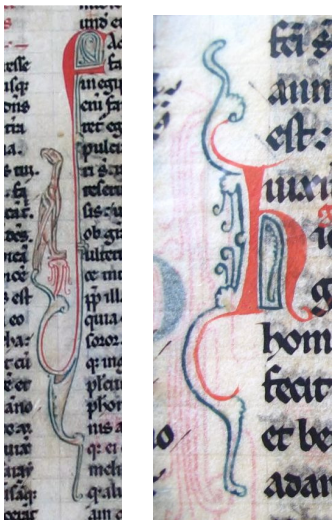
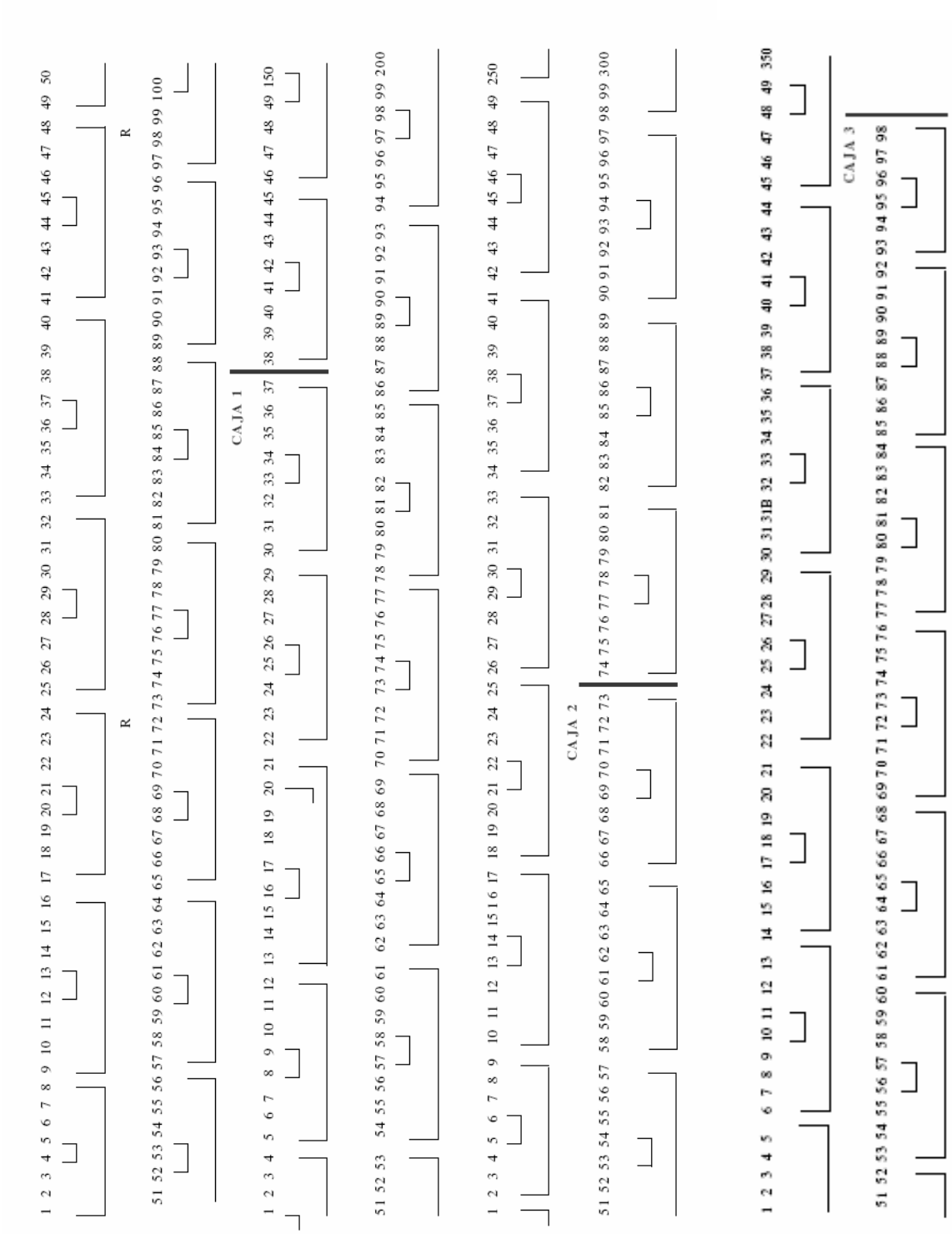


**Fig. 10. Iniciales terciarias**

Además de estos elementos de ornamentación, el manuscrito conserva en el folio 12v una miniatura con la representación del arca de Noé según las descripciones de San Agustín y Walahfrid Strabo que se estudiará en el apartado iconográfico.

El códice presenta una estructura regular formada por cuaterniones a excepción del quincuagésimo cuaderno, que incorpora una hoja suelta unida con pestaña, añadida probablemente para hacer coincidir el final de un capítulo con el del cuaderno, y del último que es un ternión (Fig. 11).

**Fig. 11. Estructura de los cuadernos[642]**




[642] Modelo de representación gráfica de los cuadernos expuesto, entre otros, en RUIZ GARCÍA, E.: *Op. cit.*, 1992, p. 169 y ss.

Los cuadernos 3 y 6 conservan reclamos en vertical con la primera palabra del cuaderno siguiente en el margen interno del verso de la última hoja.

Presenta foliación moderna a lápiz[643] y otras anotaciones realizadas durante la restauración. Se conservan también algunas anotaciones marginales en letra del XV y llamadas de atención en forma de pequeñas manos.

La página está organizada en dos columnas. El pautado está realizado con lápiz de plomo y no se conservan restos de perforado. En algunas zonas el texto desborda el espacio de la columna y se amplia por el margen.

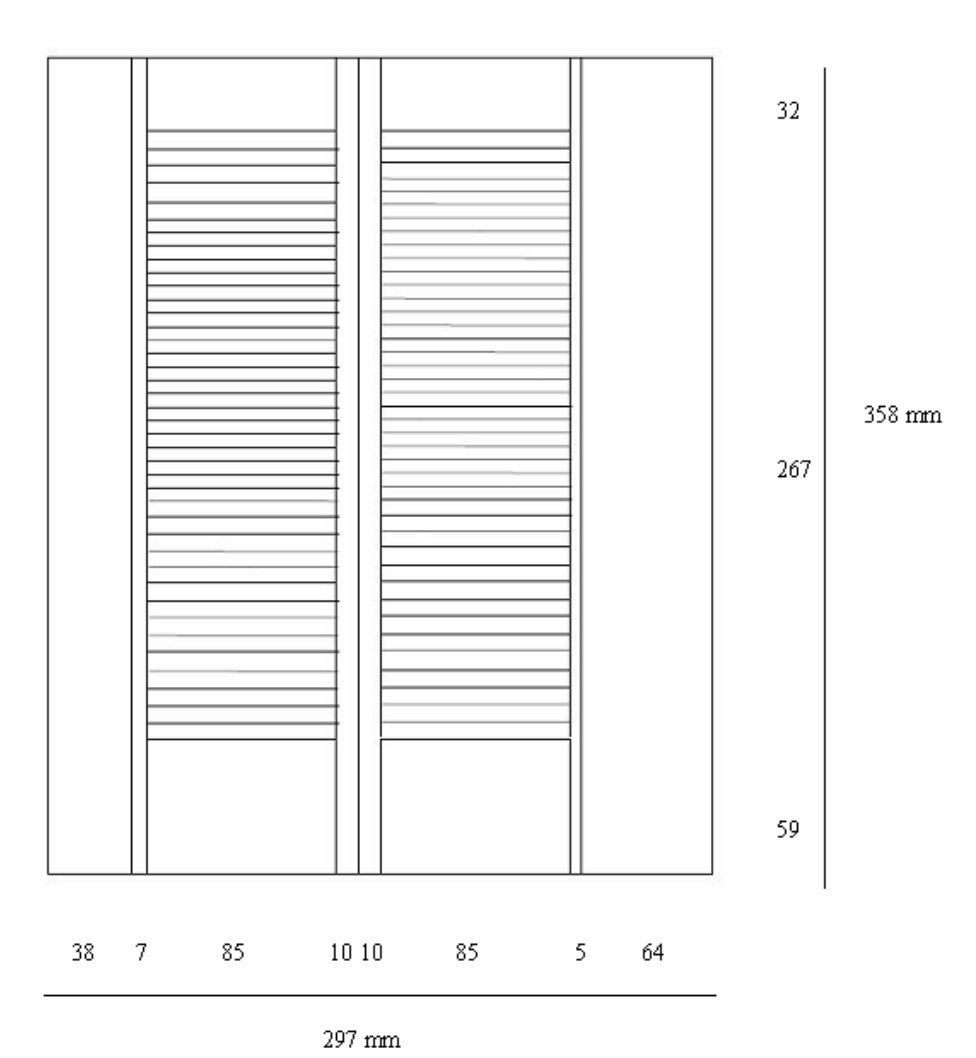



**Fig.12. Diseño y medidas de la página**

[643] Vid. nota 637.

La unidad de pautado es de un centímetro. Según el método de J. Lemaire[644] el esquema de la página sería 38+7+85+10+10+85+5 +64 x 32+267+50.

Se observa un cambio de mano entre el primer folio, realizado con una escritura más arcaizante de tránsito entre la carolina y la gótica[645], y los restantes copiados en una gótica muy regular que cumple las reglas de Meyer[646]. Encontramos abundantes abreviaturas sobre todo en los *nomina sacra* y en palabras de uso común.

## 1.1 Fortuna del manuscrito

De la obra de Jiménez de Rada se conservan en España tres copias manuscritas: el X.I.10 de la Real Biblioteca de El Escorial (s. XIII) que contiene la redacción primitiva de la obra, el de la Biblioteca Complutense (s. XIII-XIV) que incorpora ya todas las correcciones y el 54-57 de la Biblioteca Provincial de Toledo (s. XVIII) que sigue el texto del ejemplar complutense. La obra se editó por primera vez en 1992.

Según señala Fernández Valverde en su prólogo a la primera edición de la obra, la redacción inicial, dictada por el arzobispo y corregida y ampliada en los márgenes, sería la del ejemplar de El Escorial. Este códice fue regalado por Jiménez de Rada a la sede arzobispal de Osma que nunca llegó a ocupar; posteriormente Honorato Juan, preceptor del príncipe Carlos y obispo de Osma entre 1564 y 66, lo envió a la Biblioteca de El Escorial como regalo para Felipe II[647]. La copia definitiva y modelo para la Toledana sería la Complutense ya que en el siglo XVIII, cuando éste último códice se copia, el ejemplar del El Escorial ya había

[644] LEMAIRE, J.: *Op. cit.*, 1989, p. 118-120

[645] Además de la propia escritura existen otros elementos como signos de abreviatura, justificación del renglón etc. que también difieren de los del resto del manuscrito.

[646] Si dos letras tienen arcos confrontados (b-e, o-c, p-o), entonces se aproximan tanto que se yuxtaponen parcialmente. RIESCO TERRERO, A. (Ed.): *Introducción a la paleografía y a la diplomática general*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 118

[647] JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.,* p. X. y ANTOLÍN, G.: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*. Madrid: Imprenta Helénica, 1910. Tomo I, p. XV.

sido guillotinado y re-encuadernado con la consiguiente pérdida de parte de estas anotaciones[648].

No conocemos el origen del *Breviarium* Complutense aunque es posible que se copiara en Osma, donde se encontraba el ejemplar de El Escorial hasta 1564-66. Es bien sabido que Jiménez de Rada legó sus libros al monasterio de Huerta mediante una carta de donación fechada en 1235[649] pero nunca se realizó un inventario que especificase las obras contenidas en su biblioteca. Según Vicente de la Fuente, el MSS 138 fue uno de los primeros códices que Cisneros legó al Colegio de San Ildefonso aunque se desconoce cómo llegó a su poder[650]. Fernández Valverde supone que, tal vez, el manuscrito se hallara en la catedral de Toledo adonde quizá lo legara Jiménez de Rada y de donde más tarde lo habría sacado Cisneros[651].

Las dos obras manuscritas que del arzobispo toledano se conservan actualmente en la Complutense (el *Breviarium historie catholice* objeto de nuestro estudio y *De rebus Hispaniae* copiado en el siglo XIV) aparecen referidas en el índice de ca. 1512 como *Generalis historia domini Rocerici archiepiscopi toletani* y *Coronica de Rocerici archiepiscopi toletani* sin mayores especificaciones[652].

Parece claro que la *Coronica* se está refiriendo al *De rebus Hispaniae* pues es frecuente encontrarlo así en las fuentes antiguas, pero la referencia a la *Generalis historia* nos plantea mayores dudas. Hemos considerado que tal vez está entrada pudiera ser una alusión a la *Historia de España* del arzobispo pero, dado que en el fondo Complutense sólo se conserva un manuscrito con esta obra datado en el siglo XVII y que no existen tampoco menciones a otro ejemplar manuscrito o impreso, parece factible que este índice se esté refiriendo al *Breviarium* que en

[648] JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.*, 1992, p. IX y ss.
[649] GONZÁLVEZ RUIZ, R.: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997, p.174
[650] FUENTE, V. de la: *Op. cit.*, 1862, p.77
[651] JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.*, p. XII
[652] A.H.N. Universidades. Libro 1090, fol. 33r y 37v respectivamente.

índices posteriores se designa como *Historia Catolica* y que, además, aparece en este índice consignado junto a la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor con la que se halla fuertemente emparentada desde el punto de vista textual[653].

El inventario de 1523[654] describe tres obras de Rada: *Generalis historia roderici Archiepiscopi, Historia archiepiscopi Roderice de Rebus Yspanie* y *Roderici archiepiscopi toletane Historia de antiquitate ispanie*. El de 1526[655] sólo menciona dos y de forma algo confusa ya que el nombre del autor se ha escrito en el renglón intermedio sin dejar claro si alude a una u otra obra:

*Liber illiustrium viroru[m] gothice*
*Roderici Archiepi toletan*
*Historia de antiquitate hispanie*

Por su parte el *Libro de los Zensos*…[656] de 1556 describe una *Generalis Historia Roderici Archiepi Toletan*i como *de pergamino en tablas negras* pero no introduce ninguna mención al *De rebus Hispaniae*.

Nicolás Antonio señala en su *Bibliotheca Hispana Vetus,* publicada por primera vez en 1672, que en esas fechas el manuscrito lo tenía el jurista Juan Lucas Cortés (1624-1701), dueño de una nutrida biblioteca[657]. A la vista de los inventarios de los siglos XVI y XVII[658], que no mencionan todas las obras del arzobispo, parece factible que este dato sea verídico, aunque resulta difícil determinar cómo abandonó el manuscrito el Colegio y en qué circunstancias volvió a formar parte de su biblioteca, ya que el inventario de 1745 menciona de nuevo la obra *Roderici Toletani Archipiscopi…Historia catholica* y como tal aparece también en el de 1800.

[653] Así lo considera también José de Villa-Amil en su estudio sobre el códice. Véase VILLA-AMIL y CASTRO, José: "El Arca…", 1878, pp. 595-596.
[654] A.H.N. Universidades. Libro 1091, fol. 6v.
[655] A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 21v.
[656] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 166r y v.
[657] ANTONIO, N.: *Op. cit.*, p. 49 y ss.
[658] Sobre los índices y catálogos de la Biblioteca Complutense, véanse pp. 51-60.

El manuscrito toledano, que parece ser heredero del de San Ildefonso, fue copiado como parte de los proyectos editoriales del Cardenal Lorenzana (1722-1804)[659] aunque, cuando por fin se publican las obras de Jiménez de Rada, el *Breviarium* no se encuentra entre las editadas[660].

Del ejemplar complutense Villa-Amil afirma:

[Está] *escrito a dos columnas, con letra gruesa francesa é iniciales con dibujos de colores y oro, y muy curiosas iluminaciones. La de la N, inicial del prólogo (que tiene muy perdido el color), contiene un arzobispo con nimbo, mitra, báculo, palio y capa, sentado de frente y echando la bendición, y la de la hoja 12 vuelta (…) representa un doble corte transversal de la arca de Noé, con sus letreros respectivos de Augustinus y Strabo. Tiene la misma encuadernación que los demás grandes códices, y debe datar del siglo XIII, ó cuando más, del XIV*[661].

Domínguez Bordona lo fecha en el siglo XIII y menciona que tiene una inicial con representación del autor y dos vistas longitudinales según Estrabón y según San Agustín[662].

Durante la contienda civil del año 36, los códices de la biblioteca Complutense fueron llevados a la Ciudad Universitaria para protegerlos de las revueltas estudiantiles pero, ante el riesgo de bombardeos, se decidió su traslado de vuelta al Noviciado en tres viajes[663]. La *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha*, documento redactado en 1937 y cuyo original se conserva en el archivo de la BUCM[664], menciona los códices que pudieron ser rescatados siguiendo la numeración que establece Villa-Amil en su

[659] El Cardenal Francisco Antonio de Lorenzana reunió una extensa colección de incunables, manuscritos de los siglos XI al XIX e impresos, que constituyeron el núcleo de la actual gran Biblioteca de Castilla-La Mancha. Además emprendió la edición de las obras de numerosos escritores cristianos primitivos.
[660] La obra *PP. Toletanorum quotquot extant opera. Tomas tertius*, que contiene gran parte de la obras de Jiménez de Rada, fue impresa en Madrid en 1793 por la viuda de Joaquín Ibarra.
[661] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, p. 54
[662] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933, Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 495.
[663] Al respecto vid. TORRES SANTO DOMINGO, M.: *Op. cit.*, pp. 261-285.
[664] Archivo BUC (UNIVERSIDAD CENTRAL BIBLIOTECA. Dirección 1937-1950. Gestión de Lasso de la Vega. Caja 1). Documento nº 1.

catálogo y entre ellos no figura el *Breviarium* de Rodrigo Jiménez de Rada, hecho que explica, sin duda, el daño sufrido por el manuscrito y su estado actual.

En el oficio de 14 de Octubre de 1940[665], el director de la Biblioteca da cuenta de la aparición, en los primeros trabajos de desescombro, de varios códices entre los que se encontraba el 138. La *Memoria de la Biblioteca* del año 1940 describe con gran crudeza el estado del códice como "semipodrido. Podrán salvarse sólo algunas partes de códigos mediante costosas reparaciones"[666].

Como hemos referido al comienzo, los trabajos de restauración no comenzaran hasta 1976 en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, donde permaneció hasta 1999, año en el que se traslada a la Biblioteca Histórica y se completa su restauración.

[665] *En pésimo estado, los extremos podridos. El principio y particularmente el final del libro casi totalmente perdido.* Relación de los manuscritos e incunables encontrados en las trincheras de la Ciudad Universitaria… Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección. Serie Comunicaciones y Oficios, 1940 nº 3642.

[666] "Memoria anual correspondiente al año 1940". Separata del *Boletín de la Biblioteca Universitaria de Madrid*. Madrid, 1941, p. 12

## 2. Jiménez de Rada y el *Breviarium Historie Catholice*

Rodrigo Jiménez de Rada nace en Puente la Reina (Navarra) en torno a 1170 y muere en Lyon en 1247. Su educación se realizó entre Bolonia y París y a su vuelta a España fue nombrado obispo de Osma y asistió al Concilio de Letrán en calidad de arzobispo de Toledo.

Mantuvo numerosos pleitos con otras diócesis para asegurar la primacía toledana y dedicó una especial atención a la ciudad de Alcalá de Henares. Mandó reconstruir el Palacio Arzobispal, destruido por un incendio poco después de su construcción, ratificó y amplió el Fuero a los habitantes de la villa complutense y dispuso que uno de los dos vicarios de Toledo residiese en Alcalá. Además, contribuyó de forma notable a la fundación de las primeras Escuelas Generales. Su biblioteca, sin embargo, la donó al monasterio de Santa María de Huerta, donde quiso ser enterrado.

Además de su actividad política y militar durante los reinados de Alfonso VIII y Fernando III el Santo[667], Jiménez de Rada fue un excelente historiador cuyo mayor mérito reside en haber hecho uso de la documentación y haber aplicado un criterio crítico a las fuentes, que contrasta en ocasiones con textos árabes y hebreos para confirmar o desechar datos.

Su obra más conocida es el *De rebus Hispaniae*, también conocida como *Historia gótica* o *Crónica del toledano*, en la que se describe la historia de la Península Ibérica hasta 1243 pero también redactó una *Historia arabum*, excepcional en la época por la atención prestada a la cultura islámica.

El *Breviarium Historia Catholica o Expositio catholica scripturae*, como también se conoce, puede definirse, en opinión de Juan Fernández Valverde, como una

[667] Entre otras, Jiménez de Rada tomo parte en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) de la que fue además cronista, organizó por mandato de Honorio III la cruzada de todos los reinos cristianos hispánicos aunque sin éxito y conquistó Cazorla y Quesada en 1231. Para su biografía se puede consultar BALLESTEROS GAIBROIS, M.: *Don Rodrigo Jiménez de Rada*. Barcelona: Labor, 1936.

*Biblia historial* y supone "un intento de introducir en España las corrientes teológicas imperantes en Europa a comienzos del siglo XIII"[668]. Como señala este autor, a medida que avanza el siglo XII, el texto bíblico se sigue comentando aunque la glosa deja de perseguir exclusivamente la edificación del lector y comienza a adquirir un carácter científico y un valor en sí mismo, que se consolidará definitivamente el en XIII. Surge, además, el interés por la crítica textual y se recurre a la historia profana cuando el texto bíblico no es suficiente para la correcta contextualización histórica; así, los autores de este momento no se limitan ya a aclarar las controversias entre los diferentes padres sino que se atreven a dar soluciones personales diferentes.

Todo ello se aprecia en Petrus Comestor y su *Historia Scholastica*, que se perfila como fuente fundamental del *Breviarium*. Parece ser que el texto fue elaborado a petición de sus colegas para unificar en una sola obra el texto bíblico y sus comentarios. Comestor no se apartará de la autoridad de los padres pero va a intercalar las *Incidencias*, comentarios o reflexiones tomadas de la cultura clásica sobre el texto que se explica. Se nutre para elaborarla de la *Glossa Ordinaria* y Pedro Abelardo aunque también encontramos referencias hebreas tomadas de San Jerónimo o Andrés de San Víctor, según diferentes opiniones.

Pronto se convirtió en una obra de referencia en la enseñanza universitaria y conoció numerosas traducciones y comentarios. Su gran influencia se experimentó en España sobre todo en la *General Estoria* de Alfonso X y también en la obra de Jiménez de Rada que aquí estudiamos.

A diferencia de la obra alfonsí, que se refiere continuamente al maestre Pedro, Jiménez de Rada continúa la costumbre de la época de no citar a los contemporáneos, pero la influencia de Comestor es innegable, hasta el punto de encontrar reproducidos textualmente pasajes de la *Historia Scholastica*. También emplea el arzobispo toledano textos de Josefo, San Agustín, San Isidoro y Beda

[668] JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.* 1992, p. XVIII y ss.

aunque existen, sin duda, aportaciones personales del autor que reflexiona sobre el texto bíblico[669].

En lo referente al pasaje que nos ocupa desde el punto de vista iconográfico, la historia del Diluvio y el arca de Noé, Jiménez de Rada centra su comentario en aspectos tales como la forma y descripción del arca, los animales que fueron elegidos y, sobre todo, en la distribución interior de la embarcación. Para clarificar este último punto, el autor señala las similitudes y diferencias que existen entre las descripciones de San Agustín y Walahfrid Strabo y en las variaciones de éstas con respecto a lo expresado en la Vulgata.

En opinión de Fernández Valverde, la intención de Jiménez de Rada fue escribir una obra que se convirtiera en libro de texto de la Universidad Palentina, en decadencia ya frente al auge de Salamanca, pero la escasez de copias conservadas hace pensar que dicho intento no tuvo sus frutos aunque, por avatares del destino, la creación del arzobispo acabase en la biblioteca de la Universidad que su sucesor Cisneros funda en Alcalá de Henares.

[669] Vid. JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.* 1992, p. XVIII y ss

**3. El texto bíblico**

La historia de Noé se narra en los capítulos 6 al 9 del Génesis y constituye una promesa de salvación y una alianza entre Dios y sus elegidos. Según Ubieta la parte primitiva del Génesis "es como un pórtico previo a la historia de la salvación que toda la Biblia va a narrar; se remonta a los orígenes del mundo y extiende su perspectiva a la humanidad entera"[670].

En el Nuevo Testamento se ha atribuido la redacción del Pentateuco a Moisés y como tal la mencionan los Evangelios y las Epístolas (Jn 1 45; 5 45-47; Rm 10, 5), aunque las tradiciones más antiguas nunca afirmaron explícitamente que el patriarca fuera el redactor de este amplio texto.

A finales del siglo XIX se estableció la teoría de que el Pentateuco sería la compilación de varios documentos posteriores a Moisés entre los que se podrían señalar varias familias. Por un lado existiría el relato Yahvista que desde el relato de la Creación usa el nombre de *Yahvé* y que, según Ubieta, con un estilo vivo y pintoresco "da una respuesta profunda a los graves problemas que a todo hombre se plantean, y las expresiones humanas que utiliza para hablar de Dios encubren un sentido muy alto de lo divino". Por su parte el Elohísta, que designa a Dios con el nombre común de *Elohim*, presenta un estilo más sobrio y monótono en su afán por respetar la distancia que separa al hombre de Dios. La tradición Sacerdotal sería algo posterior y añadiría gran parte de los conceptos legales que se encuentran en el Pentateuco.

Por otra parte, el mejor conocimiento de la literatura y la arqueología del Próximo Oriente y en concreto de las civilizaciones vecinas de Israel, ha puesto de manifiesto que gran parte de lo contenido en el Pentateuco tiene paralelismos en relatos más antiguos que pudieron conservarse en los santuarios o en la tradición

[670] Sobre este punto y los siguientes vid. UBIETA, J.A. (Dir.): *Op. cit.*

oral[671]. Esta pluralidad de tradiciones es lo que explica, según Ubieta, las repeticiones y discordancias que se observan en el texto como, por ejemplo, en los dos relatos combinados del diluvio.

Finalmente, el Pentateuco es el libro de las promesas y las alianzas. Dios promete a Adán y Eva su salvación tras la caída, a Noe, el orden restaurado tras el diluvio y, sobre todo, establece su alianza con Abraham que renueva a Isaac y a Jacob y, por extensión, a todo su pueblo. La alianza que garantiza esta promesa es explícita con Noé y se manifiesta en el arco iris; Moisés más tarde sellará para todo el pueblo esa alianza en el Sinaí.

El relato bíblico comienza con la justificación de por qué Yahvé decide acabar con su creación ya que la humanidad se hallaba llena de pecado. Sólo Noé obtiene gracia de Dios por ser justo y recibe el encargo de construir un arca[672] destinada a salvarle a él y a su familia, junto con unas parejas de animales que supondrán la continuidad de lo creado por Dios después del desastre[673]. Noé cumple el encargo que se le ha hecho y entra en el arca con su familia y animales tras lo cual Dios manda su castigo sobre la tierra y toda forma de vida humana y animal perece[674].

---

[671] Sobre la dimensión histórica del Diluvio y la posible conservación del arca existen numerosas obras de divulgación. Dos ejemplos recientes serían las obras de BERLITZ, C.: *En busca del Arca perdida de Noé.* Barcelona: Círculo de Lectores, D. L. 1988 y SOLER, C. y QUIRÓN M.: *El Arca de Noé y el Diluvio Universal.* Arganda del Rey (Madrid): Eclimat, 2007.

[672] Gn 6, 14-16 y 18-21: *Hazte un arca de maderas resinosas. Haces el arca de cañizo y la calafateas por dentro y por fuera con betún. Así es como la harás: longitud del arca, trescientos codos; su anchura, cincuenta codos; y su altura, treinta codos. Haces al arca a una cubierta y a un codo la rematarás por encima, pones la puerta del arca en su costado, y haces un primer piso, un segundo y un tercero.*
*Entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos contigo. Y de todo ser viviente meterás en el arca una pareja para que sobrevivan contigo. Serán macho y hembra. De cada especie de aves, de cada especie de ganados, de cada especie de reptiles entrarán contigo sendas parejas para sobrevivir. Tú mismo procúrate toda suerte de víveres y hazte acopio para que os sirvan de comida a ti y a ellos.*
Gn 7, 1-10: *Yahvé dijo a Noé: «Entra en el arca tú y toda tu familia, porque tú eres el único justo que he visto en esta generación. De todos los animales puros tomarás para ti siete parejas, el macho con su hembra, y de todos los animales que no son puros, una pareja, el macho con su hembra. (Asimismo de las aves del cielo, siete parejas, machos y hembras) para que sobreviva la casta sobre la faz de toda la tierra*

[673] Existen varias tradiciones babilónicas similares a lo narrado en el Génesis aunque no dependen unas de otras sino que se nutren todas del recuerdo de una inundación catastrófica sucedida en el Valle del Tigris y el Eúfrates que la tradición exageró hasta darle dimensiones universales. Sólo el narrador bíblico le da al relato un carácter edificante sobre la justicia y la misericordia de Dios. Vid. UBIETA, J.A.: *Op. cit*, nota a Gn 6,5.

[674] Gn 7, 7-24: *Noé entró en el arca, y con él sus hijos, su mujer y las mujeres de sus hijos, para salvarse de las aguas del diluvio (…). A la semana, las aguas del diluvio vinieron sobre la tierra. El año seiscientos de la*

Aplacada la ira del Señor, la tierra se seca y la familia de Noé puede por fin salir del arca. El patriarca ofrece sacrificios a Yahvé y Éste decide no volver a maldecir la tierra[675]. Finalmente el Señor bendice a Noé y sus hijos y establece con ellos una alianza[676] que, a diferencia de la que establecerá más tarde con Abraham y su descendencia a través de la circuncisión o con Moisés y su pueblo por la observancia de la ley, afecta a toda la creación[677].

## 4. La *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. El manuscrito COD. 70 de la Real Academia de la Historia.

Como ya hemos señalado al exponer los precedentes del *Breviarium Historiae Catholicae* de Jiménez de Rada, la obra de Petrus Comestor *Historia Scholastica* fue sin duda el principal referente del arzobispo al redactar su crónica.

En la Real Academia de la Historia se conserva con la signatura COD. 70 un ejemplar manuscrito de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor del siglo XIII

---

*vida de Noé, el mes segundo, el día diecisiete del mes, en ese día saltaron todas las fuentes del gran abismo, y las compuertas del cielo se abrieron, y estuvo descargando la lluvia sobre la tierra cuarenta días y cuarenta noches. (…). El diluvio duró cuarenta días sobre la tierra. Crecieron las aguas y levantaron el arca, que se alzó de encima de la tierra. (…). Subió el nivel de las aguas mucho, muchísimo sobre la tierra, y quedaron cubiertos los montes más altos que hay debajo del cielo (…). Pereció toda carne: lo que repta por la tierra, junto con aves, ganados, animales y todo lo que pulula sobre la tierra, y toda la humanidad. Todo cuanto respira hálito vital, todo cuanto existe en tierra firme, murió. Yahvé exterminó todo ser que había sobre la faz del suelo, desde el hombre hasta los ganados, hasta los reptiles y hasta las aves del cielo: todos fueron exterminados de la tierra, quedando sólo Noé y los que con él estaban en el arca. Las aguas inundaron la tierra por espacio de ciento cincuenta días.*

[675] Gn 8, 21-22: *Al aspirar Yahvé el calmante aroma, dijo en su corazón: «Nunca más volveré a maldecir el suelo por causa del hombre, porque las trazas del corazón humano son malas desde su niñez, ni volveré a herir a todo ser viviente como lo he hecho. «Mientras dure la tierra, sementera y siega, frío y calor, verano e invierno, día y noche no cesarán.»*

[676] Gn 9, 9-17: *He pensado establecer mi alianza con vosotros y con vuestra futura descendencia y con todo ser vivo que os acompaña: las aves, los ganados y todas las alimañas que hay con vosotros, con todo lo que ha salido del arca, todos los animales de la tierra. Establezco mi alianza con vosotros, y no volverá nunca más a ser aniquilada la vida por las aguas del diluvio, ni habrá más diluvio para destruir la tierra. Dijo Dios: «Ésta es la señal de la alianza que para las generaciones perpetuas pongo entre yo y vosotros y todo ser vivo que os acompaña: Pongo mi arco en las nubes, que servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra. Cuando yo anuble de nubes la tierra, entonces se verá el arco en las nubes, y me acordaré de la alianza que media entre yo y vosotros y todo ser vivo, y no habrá más aguas diluviales para exterminar la vida. Pues en cuanto esté el arco en las nubes, yo lo veré para recordar la alianza perpetua entre Dios y todo ser vivo, toda la vida que existe sobre la tierra.*

[677] UBIETA, J. A. (Dir.): *Op. cit*. Nota a Gn 9, 9.

procedente de San Pedro de Cardeña[678]. La simple observación de ambos códices, el *Breviarium* complutense y la *Historia* de la Real Academia, revela un cierto aire de familia que se manifiesta materialmente en el tamaño y en la organización de la página pero también en el uso de ciertos elementos como la introducción del ya mencionado concepto de *Incidencia* que en el ejemplar de la RAH se marcan con una I mayúscula de gran tamaño mientras que en la obra de Jiménez de Rada aparece señalado con la palabra completa, encabezada, eso sí, por una I similar[679].

El códice 70 de la Real Academia de la Historia es un ejemplar sumamente elegante que, además de unas bellas capitales, introduce un original diseño de cartelas ornadas con elementos vegetales para alojar en los márgenes comentarios del autor sobre el texto que analiza. El texto principal aparece señalado con la rúbrica *expositio y* su explicación con el término *allegoria.* En la obra de Rada estos comentarios se intercalan en el texto, marcados con una cruz como señalábamos anteriormente.

En el capítulo de la *Historia Scholastica* dedicado al arca de Noé[680], Petrus Comestor describe la forma de la embarcación y sus medidas, tomando en parte el texto bíblico pero también inspirándose claramente en lo expuesto por San Agustín en *La ciudad de Dios*.

En lo referente a su distribución interna, Comestor cita dos versiones. La primera la toma de San Agustín, a quien en esta ocasión cita explícitamente, y describe el arca como *bicamerata* y *tricamerata*, es decir, de cinco cámaras siendo las dos inferiores *stercoraria* y *apothecaria* y las tres superiores las destinadas a los

[678] RUIZ GARCÍA, E.: *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1997, p. 367.
[679] No existen datos sobre qué ejemplar de la *Historia Scholastica* de Comestor pudo utilizar Jiménez de Rada aunque es probable que los códices presentaran una estructura similar. Fernández Valverde sugiere que tal vez se tratara de una *reportatio* o copia realizada durante las clases por el propio arzobispo cuando era alumno de la Universidad de París. JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Op. cit.* 1992, p. XXIX y XXX.
[680] PETRUS COMESTOR: *Eruditissimi viri magistri Petri Comestoris Historia Scholastica…* Matriti: ex officina Antonij Gonçalez de Reyes...: a costa de Francisco Sacédon , 1699, p. 35

animales mansos (*mitium* o *micium* en Jiménez de Rada), los animales salvajes (*immitium* o *immicium* en Jiménez de Rada) y en medio los hombres y las aves.

Petrus Comestor cita después otra descripción del arca, aunque en esta ocasión no dice de quién la toma; parece claro, sin embargo, que puede tratarse de la descripción que da Strabo en la *Glossa ordinaria*, a su vez basada en el texto de la Biblia de los Setenta. En ella se dice que tiene cinco cámaras dispuestas en altura por encima de la *sentina,* por lo que la *stercoraria* sería la inferior y la de los hombres y aves la superior.

En el folio 12v de la *Historia Scholastica* de la Real Academia de la Historia, y dentro del epígrafe, *De ingresum in archam* encontramos dos representaciones esquemáticas del arca de Noé a modo de cortes transversales que reflejan las mencionadas descripciones y que están claramente emparentadas con las del *Breviarium* aunque carecen de cartelas (Fig. 13). Así la de la izquierda sería equivalente a la descripción de Walahfrid Strabo del *Breviarium,* mientras que la derecha reflejaría la de San Agustín pero vista en espejo con respecto a la de Jiménez de Rada.

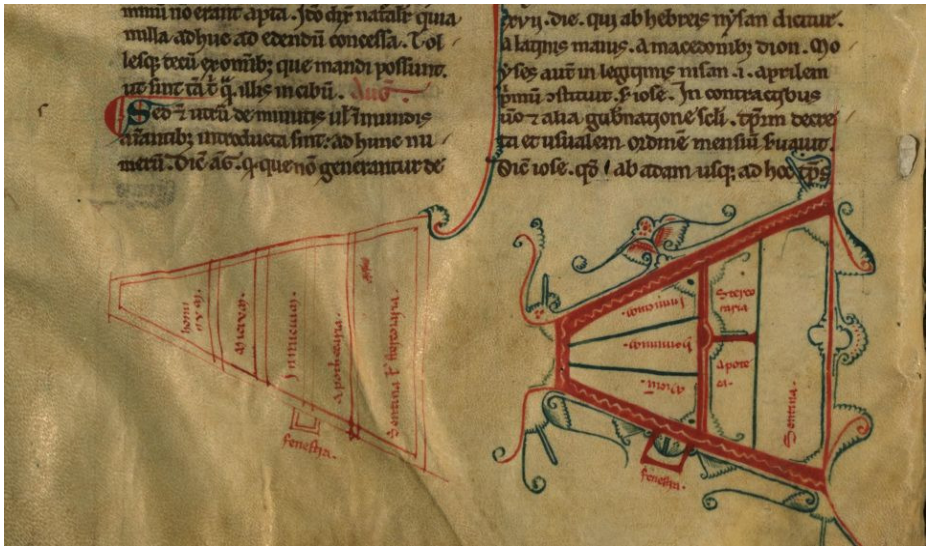


**Fig. 13. R*epresentación del arca de Noé*. *Historia Scolastica* de Petrus Comestor. Real Academia de la Historia, Cod. 70, fol 12v.**

Otro ejemplo del mismo tipo de representación lo encontramos en la parte dedicada al Arca de Noé del manuscrito MS 5 del Christ's College de Cambridge, códice misceláneo de principios del siglo XIII que reúne al *Historia Scholastica* de Comestor o el *Compendium Genealogía Christi* de Pedro de Poitiers (Fig. 14).

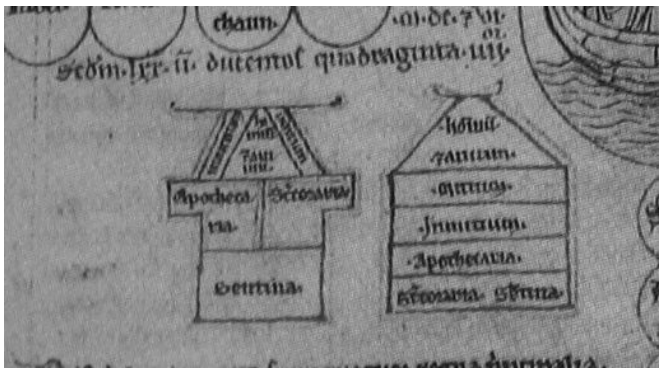


**Fig. 14. *Representación del arca de Noé*. Christ's College, MS 5, fol. IV-2**

Una de las pocas aproximaciones, por no decir la única, que se han hecho a la iluminación del manuscrito complutense es la realizada por José de Villa-Amil y Castro en su artículo de 1878 "El Arca de Noé: iluminación del códice de la Biblioteca del Noviciado que contiene el *Breviarium Hystorie Catholice* del arzobispo don Rodrigo Jimenez de Rada" publicado en el *Museo de Antigüedades*.

En él, Villa-Amil hace un recorrido por la tradición iconográfica del Arca de Noé, por los diversos intentos que se han hecho a lo largo de la historia de establecer las medidas, organización y aspecto del arca, así como de otros aspectos de la narración del diluvio en el Génesis. En lo referente a las dos representaciones del arca señala Villa-Amil que "lo notable y grave del caso es, que las descripciones gráficas que pone D. Rodrigo de ambas opiniones (…) no concuerdan, ni apenas ofrecen analogía, con las ideas que quieren representar"[681].

Villa-Amil considera que esta falta de correspondencia entre idea e imagen puede deberse a que "habiendo tenido presente D. Rodrigo al escribir su obra dos

[681] VILLA-AMIL Y CASTRO, José: "El Arca …", 1878,, p. 614.

distintos códices, uno con la *Glosa ordinaria* y otro con las *Questiones* de San Agustín, exornados ambos con sendas representaciones del arca de Noé, les hubiese considerado como parte integrante del texto".

En nuestra opinión, y establecida ya la innegable relación con la obra de Petrus Comestor en la que encontramos como ilustración destacada (además de capitales y orlas) los dos cortes transversales del Arca, la inspiración de Rada no sería otra que un ejemplar de la *Historia Scholastica*.

El Mss. P.I.9[682] conservado en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial y procedente de la Biblioteca del Conde Duque de Olivares, que también recoge la *Historia* de Comestor, incorpora en su folio 18v una representación del arca que, aunque refleja el texto bíblico, se asemeja más a las imágenes de los Beatos que a la que nos ocupa aquí (Fig. 15). La consulta de otros ejemplares de la misma biblioteca, como el Mss. Q.III.12 o el P.I.13., o los de la Biblioteca Nacional MSS/10239 y el excepcional RES/199, que no contienen representación alguna del arca pese a estar este último profusamente ilustrado, nos dirige aún más la atención hacia este códice procedente de San Pedro de Cardeña donde también se copió entre 1175 y 1185 el famoso Beato del mismo nombre.

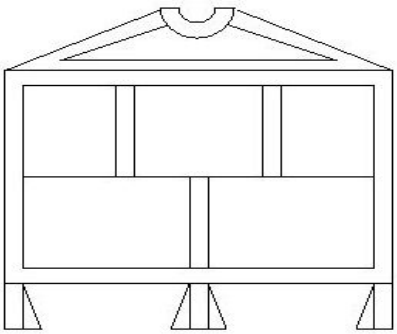


**Fig. 15. Esquema del arca según la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. Mss. P.I.9. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial**

[682] Este manuscrito se ha datado en el siglo XIII aunque el tipo de escritura, carolina de transición a la gótica, parece indicar que puede ser algo más temprano.

## 5. El Arca de Noé en el arte medieval: evolución del tema

El tema de Noé y el arca es uno de los más antiguos y frecuentes del arte cristiano aunque, por su contenido simbólico algunas escenas experimentarán una mayor difusión que otras. Dentro del ciclo de Noé se pueden distinguir dos partes diferenciadas: la primera relativa al ciclo del arca y el Diluvio y la segunda centrada en la embriaguez del patriarca y su escarnio.

Es infrecuente encontrar la figura de Noé aislada y sin el arca, aunque existen algunos ejemplos[683], así como tampoco son excesivamente abundantes las imágenes relativas a la embriaguez y el escarnio, probablemente porque este pasaje muestra una imagen menos edificante del patriarca, aunque a veces se haya llegado a considerar prefigura del escarnio de Cristo.

Salvo cuando se representa el ciclo completo, como sucede en la Capilla Palatina de Palermo o en Saint Savin de Poitou, las imágenes que más proliferan son aquellas que representan el arca sobre las aguas, tal como aparece en el *Breviarium* de Jiménez de Rada, ya que este momento es, sin duda, el de mayor contenido simbólico y el que ofrece una síntesis de toda la historia y su significado.

Además de la figura del patriarca en la nave, acompañado progresivamente por su familia y los animales, es elemento esencial la figura de la paloma que porta en el pico una rama de olivo, señal de que la tierra ha comenzado a secarse tras la catástrofe y, en ocasiones, también el cuervo que Noé envía en primer lugar y nunca regresa. Es frecuente que aparezcan también, cuando la iconografía se vuelve más compleja, representaciones de los ahogados sobre las peñas o en las aguas.

[683] Réau menciona el fresco de Teófanes el griego en la iglesia del Salvador de Novgorod (1378) y una estatua procedente de Eslutsk del museo de Lyon en la que el patriarca porta un modelo del arca y una herramienta de carpintero. Vid. RÉAU, L.: *Op. cit.*, T. 1, *Iconografía de la Biblia*, vol. 1, *Antiguo Testamento*, p. 130 y ss.

Como señalan Cabrol y Leclercq, el origen de la adopción de este símbolo puede estar en la carta de San Pedro que lo relaciona con el bautismo aunque, frente a la iconografía bautismal, será preferida casi siempre la idea del arca como representación de la Iglesia, único entorno por el que el creyente pude encontrar la salvación[684].

La escena en sí misma y los elementos que la configuran han sido desde temprano revestidos por los exegetas de numerosas connotaciones simbólicas que desarrollaremos más adelante y, raras veces, la representación artística va a reflejar exclusivamente uno de estos aspectos, ya que todos forman parte de un intrincado de ideas.

Quizá el ejemplo más independiente, en cuanto a connotaciones se refiere, sea el tema de Noé y el arca en el arte paleocristiano donde la representación de Noé es tremendamente frecuente ya que formaba parte de la *Commendatio animae*, la oración para la recomendación del alma del difunto que se cantaba en las ceremonias fúnebres y en la que se mencionaban personajes del Antiguo Testamento que habían sido salvados milagrosamente por Yahvé, así como ciertos milagros de Cristo que se narran en el Nuevo.

Veremos aparecer la imagen de Noé junto a los temas de Daniel entre los leones, los hebreos en el horno, Susana y los viejos o la historia de Jonás, que con idéntico significado[685] proliferan en catacumbas, sarcófagos y necrópolis y que son a la vez símbolo del justo que es salvado por Dios y prefiguraciones de personajes y conceptos del Nuevo Testamento.

[684] CABROL, F. y LECLERCQ, H. : *Op. cit.*, Tomo I, 2. col 2709.

[685] Esta iconografía encuentra uno de sus ejemplos más explícitos en el sarcófago de Juliano en el que un orante remplaza a Noé en el arca, así como en un fresco que nos muestra un arca en forma de sarcófago con cabezas de león donde un fiel difunto vestido con dalmática ha sustituido también al patriarca. Vid. CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit.* Tomo I, 2, col. 2709.

El arca comienza siendo en catacumbas y sarcófagos una especie de caja de la que sobresale el torso del patriarca, con los brazos levantados a modo de orante y recibiendo la paloma que porta la rama de olivo.

El ejemplo más antiguo de esta modalidad es de finales del siglo I y se encontró en la catacumba de Domitila. Ejemplos de siglos posteriores los encontramos en la *Cappella greca* del cementerio de Santa Priscilla (s. II), en el arcosolium del cubículo tercero de la catacumba de Domitila (s. III), y también en la de los santos Marcelino y Pedro (Fig. 16). Del siglo IV conservamos el *Sarcofago del bambino* (Fig. 17) hallado en una de las trícoras de la Vía Apia en Roma (S. IV).

**Fig. 16. *Catacumba de los santos Marcelino y Pedro*, s. III, Roma**

**Fig. 17. *Sarcófago del niño*, s. IV, Trícora de la Vía Apia (Roma)**

En todas estas representaciones destaca el hecho de que Noé aparezca vestido a la moda contemporánea y en ocasiones como un joven. Cabrol y Leclercq plantean que, aunque los primeros artistas cristianos no tenían inconveniente en representar de esta forma a los personajes del Antiguo Testamento, es probable que además exista una razón subyacente de gran importancia: la figura de Noé no tiene tanto un significado histórico como simbólico ya que lo que prima no es la relevancia temporal del pasaje del Diluvio sino su valor como representación de la misericordia de Dios y la salvación del justo; así Noé se asimila al difunto para que éste logre igualmente la redención[686].

[686] CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit.* Tomo I, 2, col. 2716

Un ejemplo interesante de época temprana son las dos representaciones que encontramos en la necrópolis egipcia de El-Bagawāt. En la Capilla del Éxodo (S. IV) encontramos una narración de tipo histórico en la que aparece una curiosa representación del arca a modo de barcaza en la que la proa y la popa se alargan hasta crear una techumbre. En el interior aparecen el patriarca y otra figura femenina al lado de sendas puertas; sobre los personajes se han escrito las palabras Νωε y Κιβωτος (arca). Junto a Noé encontramos una paloma de enorme tamaño con la rama de olivo en la boca.

Por otra parte, en una banda de la llamada Capilla de la Paz (S. VI) y junto a las figuras de Daniel, Isaac, Adán y Eva, Jacob, la Anunciación y alegorías de la paz y la justicia, se ha representado el arca como una barcaza con techumbre sustentada por un mástil central que crea una pequeña almena y dos columnas laterales (Fig. 18). En su interior aparecen Noé y su esposa junto a otros seis personajes. Sobre la influencia de esta representación y sus relaciones con nuestra miniatura volveremos más adelante.

**Fig. 18.** ***Capilla de la Paz*****, s. VI Necrópolis de El-Bagawāt (Egipto)**

El sarcófago de Keppelstadt (Fig. 19), conservado en Tréves y realizado en los primeros siglos del cristianismo belga, introduce una variante interesante ya que vemos aparecer los animales junto a los hombres en el interior del arca.

Realizados a pequeña escala y apoyados en el borde encontramos pájaros y cuadrúpedos, quizá ciervos o bóvidos, mientras que en lo que parece ser el suelo aparece el cuervo en contraste con la paloma que llega volando. La tosquedad de la talla hace pensar a Cabrol y Leclercq que el autor contase con un modelo para su composición, quizá una pintura que le sirviera de guía[687].

**Fig. 19. *Sarcófago de Keppelstadt*. Trevés**

Según los mencionados autores, tanto esta última obra como el bajorrelieve encontrado entre las ruinas de la ciudad romana de Cuiculum (actual Djemila, Argelia) ponen de manifiesto que no es ya exclusivamente el texto bíblico el que se está siguiendo para la representación sino que las obras de San Agustín y otros comienzan a marcar la iconografía, como demuestra la introducción de elementos vistos ya bajo la óptica de los santos padres quienes encontrarán en el arca de Noé un símbolo de la Iglesia y en el Diluvio la prefiguración del Bautismo.

El Génesis de Viena (S. VI) (Fig 20) y el Pentateuco de Tours o Ashburnham (VII) (Fig. 21) muestran un carácter más narrativo y una concepción dramática de la historia y se centran en la representación del castigo plasmado en los muertos frente a un arca casi hermética de la que no se trasluce el interior.

[687] CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit.* Tomo I, 2, col. 2719

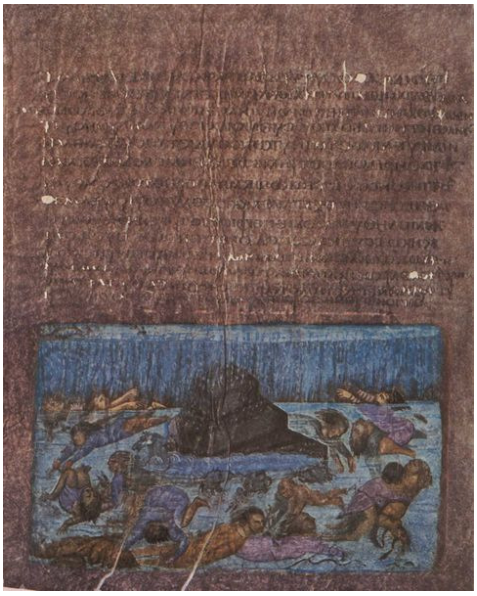


**Fig. 20. Pentateuco de Tours o Ashburnham, s. VII. Bibliothèque Nationale de France. Ms. Nouv. acq. lat. 2334.**

**Fig. 21. *Génesis de Viena*, s. VI. Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr.31.**

En el arte bizantino la representación del arca va a perder algo de su sentido simbólico para concentrarse en los aspectos narrativos, y como tal lo vemos en Monreale (Fig. 22) y San Marcos de Venecia (Fig. 23).

**Fig. 22. *Escenas del arca sobre las aguas y salida del arca* Catedral de Monreale, s. XII**

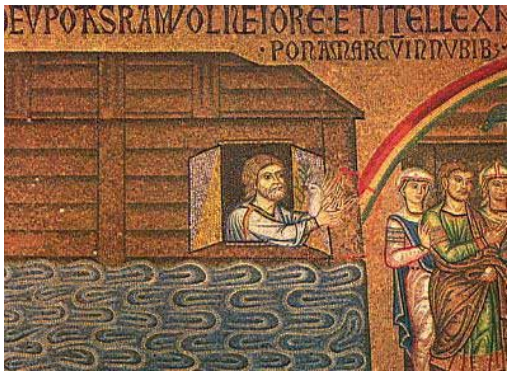


**Fig. 23. *Detalle de Noé recibiendo la paloma* Basílica de San Marcos de Venecia, s. X**

También el arte románico va a preferir este aspecto narrativo frente a representaciones explícitamente simbólicas y se va a concentrar en ciclos completos como sucede en Saint Savin de Poitou o en la Capilla Palatina de Palermo, aunque tampoco es infrecuente encontrar representaciones de escenas independientes en capiteles como los que vemos en Vezelay (Fig. 24), Gerona (Fig. 25) o Autun.

**Fig. 24.** ***Noé fabricando el arca.*** **Capitel de la Basílica de Santa Magdalena de Vézelay, s. XI-XII**

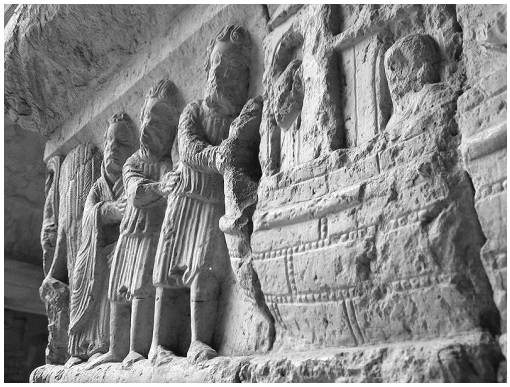


**Fig. 25.** ***Arca de Noé*****. Capitel del claustro de la catedral de Gerona, s. XII**

Ya dentro del arte gótico vemos aparecer la historia de Noé en la Saint Chapelle formando parte del ciclo del Génesis, que se representa junto a otros libros del Antiguo Testamento así como con escenas de la infancia y pasión de Cristo. Un ejemplo curioso, muestra de la nueva mentalidad gótica, es la primera capilla del lado del Evangelio de la catedral de Chartres, costeada por carpinteros toneleros, en la que vemos aparecer al Noé constructor del arca como patrón de este oficio[688].

[688] JIMÉNEZ PRIEGO, Mª T.: "Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la catedral de Chartres" en *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II - 3. 1989. [En línea] [Consulta 18-08-08] <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0312.html>

## 6. Estudio de las imágenes

El manuscrito contiene exclusivamente dos miniaturas, la primera una inicial decorada con una representación ideal del autor, en el folio 1r, y la segunda que muestra dos cortes transversales del Arca de Noé según las descripciones de San Agustín y Walafrid Strabo (fol. 12r).

**Fig. 23.** ***Inicial con retrato de Jiménez de Rada.*** **Biblioteca de la Universidad Complutense, BH Mss. 138, fol. 1r**

El retrato del arzobispo nos lo muestra entronizado, ataviado con vestiduras propias de su dignidad, cubierto con mitra y portando el báculo arzobispal en la mano izquierda mientras que bendice con la derecha. Es un retrato idealizado que muestra a Jiménez de Rada como un hombre joven, casi aniñado. Las vestiduras, sin embargo, están realizadas con gran detalle y el estudio de los pliegues denota sin duda un afán de naturalismo en la representación.

Ya Villa-Amil en su catálogo[689] señala que tiene muy perdido el color por lo que no podemos achacar el estado actual de la imagen a los efectos del fuego. Aunque existe la posibilidad de que se encontrara inacabado, el que el resto del códice se halle bien terminado y la presencia de algunos restos de color que se adivinan en zonas como la manga del hábito nos hace pensar que probablemente se trate de una pérdida del pigmento por una mala aplicación o manipulación del ejemplar.

La segunda y última imagen que encontramos en el manuscrito es la que representa el arca de Noé. La comparación con el manuscrito de la Biblioteca de El

[689] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de.: *Catálogo…*, 1878, p. 54

Escorial, del que es copia el ejemplar Complutense, nos muestra dos imágenes prácticamente idénticas en lo esencial, si bien es cierto que mientras que el manuscrito escurialense presenta una mayor calidad en la representación anatómica de los personajes, sobre todo en los cuerpos desnudos sobre las montañas, el Complutense gana en viveza y colorido (Fig. 26a y b).

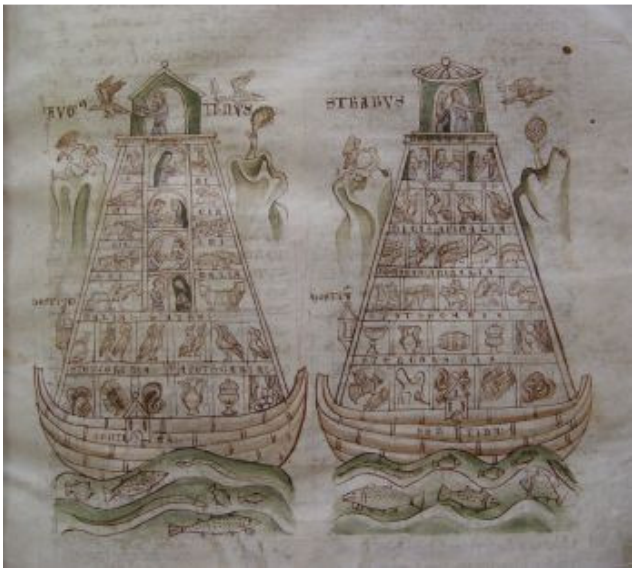



**Fig. 26a. Representación del Arca de Noé. Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Ms. X-I-10, fol. 17r.**

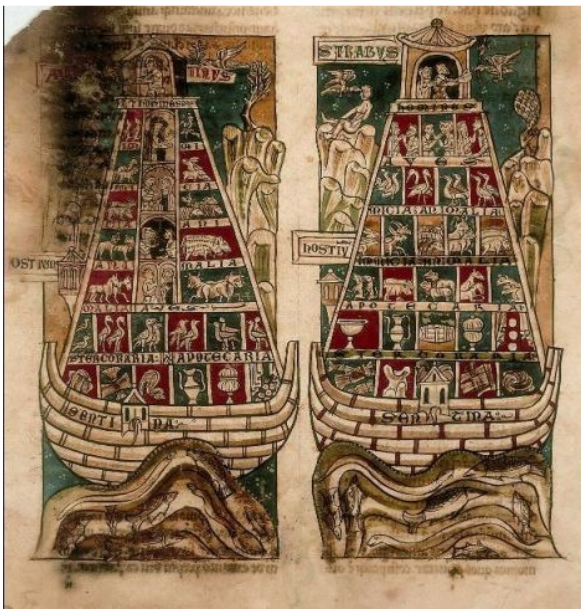



**Fig. 26b. Representación del Arca de Noé. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, BH Mss. 138, fol. 12r.**

Así, en el manuscrito escurialense observamos unos desnudos bastante realistas y proporcionados, mientras que el que se conserva en el códice complutense resulta mucho más torpe (Fig. 27).

**Fig. 27 Comparación de la representación de los muertos**

Lo mismo sucede con la representación de Noé que en el manuscrito más antiguo ha sido retratado de forma mucho más realista, proporcionada y expresiva, pese a lo sintético de la imagen, que en el otro manuscrito (Fig. 28).

**Fig. 28 Comparación de la representación de Noé en en el códice escurialense (izquierda) y complutense (derecha).**

Centrándonos ya en el estudio de las dos imágenes del arca, según los textos de San Agustín y Walahfrid Strabo, se pone en evidencia que, salvo por la distribución de los pisos, las dos representaciones son muy similares en lo esencial. Ambas nos muestran una barca sobre la que descansa una estructura tronco-piramidal rematada en un edículo con tejado a dos aguas y con un

respiradero en un lateral. El interior de la estructura se halla dividido en diversos pisos identificados con carteles y compartimentado en diferentes habitáculos. El arca flota sobre una representación del agua realizada en tonos marrones verdosos en la que nadan una serie de animales marinos, entre los que hallamos peces y otros similares a serpientes o anguilas.

La escena se ha ubicado sobre un fondo azul que quiere representar el cielo con adornos en forma de tres pequeños círculos blancos. A la derecha, sobre un fondo de paisaje montañoso muy esquemático, aparece en vuelo la paloma portando en el pico una rama de olivo que describe el texto bíblico. La zona de la izquierda de la imagen, muy deteriorada por el fuego en el caso del arca según San Agustín, contiene, además de la cartela con la palabra *ostium/hostium* y la representación de una especie de torreta o respiradero, un cuerpo humano sobre unas peñas que está siendo atacado por un cuervo. En la ilustración correspondiente a San Agustín aparecería también la suelta de la paloma por Noé.

Las diferencias más notables entre una y otra imagen radican en la división interna del arca, la de la izquierda ajustada al concepto de San Agustín, expuesto en sus obras *Quaestiones in Heptateuchum, Contra Fausto* y *La Ciudad de Dios* y recogidas por casi todos los comentaristas posteriores[690], y la de la derecha reflejando la *Glosa ordinaria* de Walahfrid Strabo[691].

[690] Aunque esta concepción del arca aparece reflejada en los escritos agustinianos mencionados, en nuestra opinión es más probable que la representación siguiera la recensión que de estos escritos se hace en la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor.

[691] Walafrid Strabo (808 y 849) fue un filósofo y teólogo carolingio, discípulo de Rabano Mauro. Aunque su amplia producción literaria abarcó la teología y la historia, sin duda fue la *Glosa ordinaria* el texto que mayor fama le granjeó. Este comentario a la Biblia tuvo un extraordinario éxito durante toda la Edad Media, y fue utilizado como manual de texto y de consulta en la mayor parte de las escuelas monásticas y episcopales hasta bien entrado el siglo XVII. Siguiendo la tradición patrística, que también usa su maestro Rabano Mauro, Strabo plantea una interpretación alegórica de la Biblia en la que todos los hechos tienen, además de su valor histórico-temporal, un significado simbólico aplicable al Nuevo Testamento o al *Tiempo futuro*.

Agustín, basándose en el texto de la Biblia de los Setenta, afirma que el arca era *bicamerata et tricamerata*[692]. Strabo, al citar a San Agustín, añade que por encima de la sentina existían dos cámaras, *apothecaria* y *stercoraria*, y sobre éstas, tres mansiones dedicadas a los animales salvajes, mansos y a los hombres y las aves. El ilustrador ha introducido un piso extra, el de las aves, pero para el resto de la ilustración hemos de entender que las divisiones internas de cada una de las tres cámaras superiores, donde se han colocado además cartelas con los tipos de los ocupantes, sería una solución del miniaturista para poder representar las diferentes especies en un espacio reducido y complejo por lo triangular y no una subdivisión interna de las mansiones.

Strabo recoge la mencionada división del arca según San Agustín y además expone otra versión, también basada en el texto de la *Septuaginta*, en la que el arca estaría dividida en cinco mansiones en altura (también por encima de la *sentina*)[693]. El *Breviarium* lo refleja con bastante fidelidad salvo porque el miniaturista ha introducido un piso más para los hombres pese a que, según Strabo, éstos compartían recinto con las aves.

Mientras que en los ejemplos escultóricos, quizá por las limitaciones del soporte, la representación del arca suele resultar bastante sintética, la miniatura por el contrario nos ofrece mayor cantidad de detalles y así encontramos que, con frecuencia, el arca aparece dividida en cinco mansiones siguiendo los planteamientos antes mencionados, aunque no con el detalle que muestra el códice complutense. Este tipo de representación con cinco habitáculos la

[692] *Quid ait, cum de arcae fabricatione loqueretur: Inferiora, bicamerata et tricamerata facies eam? Non enim inferiora futura erant bicamerata et tricamerata. Sed in hac distinctione totam instructuram eius intellegi voluit, ut haberet inferiora, haberet et superiora inferiorum quae appellantur bicamerata; haberet et superiora superiorum, quae appellavit tricamerata. In prima quippe habitatione, id est in inferioribus, semel camerata erat arca; in secunda vero habitatione supra inferiorem iam bicamerata erat, ac per hoc in tertia supra secundam sine dubio tricamerata erat.* AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Quaestiones in Heptateuchum*, ad Gn 6,16.

[693] *Quinque ergo mansionibus distincta sunt: prima, id est inferior, fuit stercoraria, quo stercora defluebant, ne qui erant in arca fetore laederentur; secunda, apothecaria; tertia, immitium animalium et serpentium; quarta mansuetorum; quinta, id est suprema, hominum et avium. Ostium, ubi bicamerata et tricamerata jungebantur, id est, inter apothecariam et bestiarium habitationem.* WALAHFRID STRABO: *Walafridi Strabi Fuldensis monachi opera omnia…*Parisiis: apud Garnier editores et J.-P. Migne successores, 1879, col. 105C-105D.

encontramos, entre otros, en el Beato de Fernado I y Sancha (Fig. 29), en la Biblia de Ávila o el Beato de Tábara, pero existen otros muchos ejemplos coetáneos y posteriores en los que no se respeta dicha división, como el Beato de la Seo de Urgell (Fig. 30  o la Biblia de San Luis.

**Fig. 29. *Beato de Fernando I y doña Sancha*, 1047. Biblioteca Nacional de España. VITR/14/2, fol. 109r**

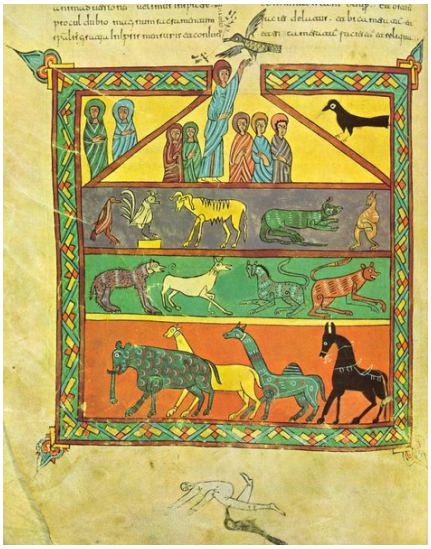


**Fig. 30. *Beato de la Seo de* Urgell, s. X. Museo Diocesano de Urgell (Lérida), Ms 26, fol. 82v**

### 6.1. El arca de Noé, imagen de la Iglesia

La idea del arca como figura de la Iglesia es la principal acepción del símbolo y cómo tal la encontramos en numerosos escritos teológicos y en la iconografía.

Antes de Tertuliano (155-230) el símil aparece en Ireneo, pero se convierte en rasgo característico de la tipología que expone el cartaginés en su tratado *Sobre el bautismo* y que confirma luego en *De Idolatria* cuando señala que *Quod in arca non fuit, en Ecclesia non sit*[694] refiriéndose a los idólatras que identifica con los animales

[694] KARLIK, E. E.: *El acontecimiento salvífico del bautismo Según Tertuliano*. Vitoria: Seminario Diocesano, 1967, p. 13, nota 40; p. 41.

que Noé excluyó del arca. San Cipriano desarrollará luego este mismo concepto que también encontramos en Orígenes, San Ambrosio y San Agustín entre otros.

En su *Segunda homilía sobre el Génesis*, dedicada al arca de Noé[695], Orígenes (185-253) identifica los compartimentos del arca con el cielo, la tierra y el infierno. Según el autor, la división de las partes inferiores en dos compartimentos podría representar lo infernal y terrenal, mientras que las superiores en su conjunto aludirían a los seres celestes, según lo expresado por San Pablo en la carta a los Filipenses y la segunda a los Corintios[696].

Ambrosio de Milán (340-397) en su *Tratado sobre el Evangelio de Lucas* también establece la relación del diluvio con el bautismo y del arca con la Iglesia cuando afirma:

> *La gracia del bautismo requiere la paz, (…) que una paloma llevó al arca, que sola se salvó del diluvio. Lo que figuraba esta paloma, lo he aprendido de Aquel que ahora se ha dignado descender bajo la figura de una paloma. Él me ha enseñado que por este ramo y por esta arca eran figuradas la paz y la Iglesia, y que, en medio de los cataclismos del mundo, el Espíritu Santo lleva a su Iglesia la paz fructuosa*[697].

San Agustín (354–430) expone sus ideas al respecto del arca y el Diluvio principalmente en las *Quaestiones in Heptateuchum*, *La ciudad de Dios* y *Contra Fausto*, uno de sus escritos antimaniqueos más relevantes. En el libro XV, capítulo XXVII de *La ciudad de Dios,* Agustín establece que el arca que Noé construye por mandato de Dios "es, sin duda, una figura de la ciudad de Dios peregrina en este siglo, esto es, de la Iglesia que llega a la salvación por medio del madero en que estuvo pendiente el mediador entre Dios y los hombres, el hombre Cristo Jesús"[698].

---

[695] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1999, p. 123.
[696] Flp 2, 10: *En nombre de Jesús toda rodilla se doble de los seres celestes, terrestres e infernales.*
2 Co 12, 2: *hasta el tercer cielo.*
[697] AMBROSIO DE MILÁN, SANTO: *Obras de San Ambrosio*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1966, *I. Tratado sobre el Evangelio de Lucas*. p. 143
[698] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *La ciudad de Dios*. Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006, p. 620 y ss.

Sobre la división del Arca, San Agustín señala que los dos pisos representan a la Iglesia "reunida de todas las gentes", judíos y gentiles, mientras que los tres pisos aluden a la reparación de todos los pueblos después del diluvio a través de los tres hijos de Noé. Las mansiones de la parte superior, en tres pisos, pueden representar en su opinión las tres virtudes teologales aunque deja la puerta abierta a otras interpretaciones siempre que se ajusten a la fe católica[699].

En su *Comentario al Apocalipsis*, y coronando el texto dedicado a las Siete Iglesias de Asia, Beato de Liébana (†798) introduce un tratado sobre el arca bíblica[700] que se basa claramente en el que Gregorio de Elvira había redactado unos años antes, aunque también encontramos en el texto claras resonancias de la obra de Orígenes.

Entre los puntos más originales de su comentario encontramos la relación que establece entre las siete almas que se le conceden al santo y justo Noé y las siete Iglesias que se salvarán del fuego del Juicio y reinarán en la nueva tierra. Beato afirma que aunque la Iglesia es una, se habla de siete Iglesias por su *espíritu septenario*[701] ya que siete son los miembros del cuerpo, siete los ojos de Señor, las estrellas sobre su mano derecha, las copas o las trompetas. También suman este número los dones del Espíritu que menciona Isaías y, según Beato, el apóstol Pablo escribe cartas a personajes concretos para no sobrepasar el número de siete iglesias a las que ya había dedicado sus textos.

En palabras de Beato, la división en tres pisos corresponde al cielo, el Paraíso y la nueva tierra, es decir "los aposentos (…) que están preparados para los santos en el Reino de Dios" y se basa claramente en lo expresado por Orígenes.

[699] Ibíd., p. 621
[700] Seguimos en esta parte BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit., Comentario al Apocalipsis, libro II*.
[701] Ídem, p. 273.

También Strabo relaciona el término *bicamerata* con la división entre los cristianos circuncisos y no circuncisos, es decir de origen judío o gentil, mientras que *tricamerata* aludiría a los tres hijos de Noé cuya descendencia llenará la tierra.

Las dos imágenes del *Breviarium* nos muestran un arca triangular que se estrecha en altura. Para Hugo de San Víctor, el que el arca se estreche hacia lo alto, representa que muchos son los que forman la Iglesia y menos los que dentro de ella alcanzan la vida espiritual por lo que sus cinco mansiones representan la evolución desde los hombres *carnales* a los *espirituales*. Esta forma piramidal significa también que todo lo creado es inferior a Dios en perfección y majestad[702]. La representación del *Breviarium* es muy clara en este aspecto pero encontramos que no sucede igual en la mayor parte de las representaciones anteriores que, como es lógico, no pueden estar influidas por la obra de Hugo de San Víctor. En el caso de los Beatos, el arca de Noé suele aparecer como una forma rectangular coronada por un tejado a dos aguas, mientras que sólo en obras más tardías, como la Biblia de Ávila (med. del siglo XII) o la de San Luis (med. del siglo XIII) este estrechamiento se hace más evidente, aunque nunca con la claridad del *Breviario* de Jiménez de Rada.

Por otra parte, las dos representaciones nos muestran que la barcaza está realizada con maderos cuadrados. Esta idea aparece reiteradas veces en los textos exegéticos, principalmente en Orígenes que interpreta la forma de las tablas como símbolo de los doctores, maestros y celadores de la fe en la Iglesia ya que "cuadrado es lo que no vacila por ninguna parte, sino que, lo gires por donde lo gires, se mantiene firme y sólidamente estable"[703], y posteriormente en San Agustín y en aquellos comentaristas que siguen al obispo de Hipona.

---

[702] HUGO DE SANCTO VICTORE, 1096?-1141: *Hugonis de S. Victore canonici regularis S. Victoris Parisiensis tum pietate, tum doctrina insignis opera omnia.* Turnholti: Brepols, 1968-1976. *De arca Noe Mystica,* Cap. V, col. 629D y ss.
[703] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1999, p. 116.

Son muchos los textos que otorgan un sentido simbólico a las dimensiones del arca tanto para relacionarlas con la Iglesia como con el mismo Cristo.

Agustín de Hipona señala que la longitud del cuerpo humano, de la cabeza a los pies, es seis veces su anchura y diez el espesor desde el dorso al vientre; por esa razón el arca se hizo con medidas equivalentes ya que estas dimensiones *significan el cuerpo humano, en cuya realidad anunció que vendría a los hombres, como realmente vino*[704] y tanto él como Hugo de San Víctor afirman que la puerta abierta en el costado es una prefigura de la lanzada en el costado ya que *por ella verdaderamente entran los que acuden a él, ya que de allí nacieron los sacramentos, en que son iniciados los creyentes*[705].

También para las medidas del arca entrañan para Orígenes un significado simbólico. La anchura tiene el número cincuenta que es el consagrado a la remisión y el perdón porque, según la ley que establece el Levítico, el año quincuagésimo había remisión[706]. Así, "Cristo, el Noé espiritual, ha colocado este número (…) en la anchura de su barca, es decir, en su Iglesia, en la que libera de perdición al género humano"[707]. El número de la altura, el treinta, es, entre otras cosas, la edad a la que José es liberado y Cristo bautizado así como el trescientos, cifra que indica la longitud del arca, es el número de hombres con los que Abraham y Gedeón obtienen la victoria[708].

Para Beato los trescientos codos de longitud del arca representan la cruz del Señor ya que los griegos designaban a este número con la letra *tau* "que forma un trazo como de árbol plantado, y el otro como una antena alargada en lo alto, que indicaba ciertamente la forma de cruz"[709].

---

[704] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Op. cit.*, 2006, p. 620 y ss.
[705] Ídem.
[706] Lv, 25, 10
[707] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1999, p. 121
[708] Gn 14,14 y Jc 7, 6-8
[709] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.*, p. 277 y ss.

Es evidente que el arca no está realizada a escala y que las dimensiones no cumplen aquí el canon establecido por los comentaristas pero sí encontramos la alusión a la lanzada en el respiradero lateral que muestran ambas imágenes.

La calle central de la versión de San Agustín, donde se sitúan los personajes de la narración bajo arcos de medio punto o geminados, aparece continuada por una especie de mirador desde donde Noé envía a la paloma. Esta prolongación hace que se asemeje a una columna y lleva nuestra atención hacia modelos anteriores como las ya citadas pinturas de El-Bagawat que emplean una composición muy similar.

Como mencionamos al tratar la evolución artística del tema del arca de Noé, en una de las bandas de la llamada Capilla de la Paz de la necrópolis de El-Bagawat (S. VI) y junto a las figuras de Daniel, Isaac, Adán y Eva, Jacob, la Anunciación y alegorías de la paz y la justicia, se ha representado el arca como una barcaza con techumbre sustentada por un mástil central que crea una pequeña almena y dos columnas laterales. En su interior aparecen Noé y su esposa y a una menor escala otros seis personajes que han sido descritos como niños[710] aunque en nuestra opinión la diferencia de tamaño puede responder a una jerarquización de los personajes que podrían identificarse como Sem, Cam y Jafet con sus mujeres. La escena de Noé se encuentra separada de la Anunciación por dos palomas blancas, una de las cuales roza con el pico la cabeza de María mientras que la otra vuelve al arca con una rama de olivo.

El *Breviario* ha desarrollado esta imagen con más detalle pero encontramos recuerdos evidentes del mástil central en la cámara de los hombres de San Agustín, así como en el remate a modo de almena que en nuestro códice se ha convertido en el mirador por el que se asoma Noé.

---

[710] FAKHRY, A.: *The Necropolis of El-Bagawāt in Kharga Oasis*. Cairo: General Organization for Goverment, 1951
CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Op. cit.* Tomo I, 2, col. 2715

Según afirma Iñaki Galarraga, en casi todos los beatos se representa el Arca de Noé pero ninguna de estas representaciones corresponde al prototipo descrito por el autor si no, más bien, a "un Arca doméstica con las formas de una casa en alzado"[711](Fig. 31). Sin embargo, como ha señalado Mª de los Ángeles Sepúlveda, la influencia de la iconografía del Arca de Noé sí se percibe en la representación de las Siete Iglesias que encontramos en los Beatos[712].

**Fig. 31. Detalle del arca de Noe. Beato de Fernando I y doña Sancha. Biblioteca Nacional de España. VITR/14/2, fol. 109 r**

En la representación de la Carta a Pérgamo del Beato Hh. 58 vemos una imagen de la Jerusalén Celestial que es a la vez la Iglesia; la división del edificio en tres partes recuerda al texto de Beato sobre las divisiones del arca que representarían el Paraíso, la tierra nueva y el reino de los cielos[713]. El miniaturista ha plasmado estos conceptos mediante decoración vegetal en la parte inferior, gemada en la intermedia y con un gran arco en la superior que representa la bóveda celeste[714].

En la imagen de Esmirna del Beato de Osma los personajes aparecen cobijados por un templete sostenido por columnas y que también guarda relación con las representaciones del arca, probablemente porque en esta parte del comentario Beato identifica los salvados en el arca y en Sodoma con lo que sucederá la final de los tiempos[715].

---

[711] GALARRAGA ALDANONDO, I.: "Apostillas a un tratado sobre el arca bíblica" en *A parte rei*, nº 45, mayo de 2006, p. 10. [En línea] http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/apostillas45.pdf [Consulta el 15-06-2008]

[712] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: El Arca de Noé origen de la iconografía de la Siete Iglesias en los Beatos" en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte*. Málaga-Melilla: (C.E.H.A.), 1987, pp. 363-384.

[713] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.*, p. 368 y ss.

[714] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: "El Arca…", 1987, p. 368 y ss

[715] Ibíd. p. 366 y ss.

La escena de Sardes en el Beato de San Millán, que parece estar cambiada con Laodicea, presenta también una orla de forma pentagonal enmarcando a los personajes similar a la que vemos en la iglesia de Tiatira de San Pedro de Cardeña (que también parece estar cambiada con Laodicea) y cuya forma parece tener como origen una representación del arca de Noé. Con estas imágenes están emparentadas también Éfeso del Beato de Valcavado, así como la ya mencionada Esmirna del de Osma y Laodicea del mismo códice[716].

La relación de Filadelfia de Osma con las pinturas de El-Bagawat se muestra en las columnas y capiteles, así como en la moldura entre los arcos, aunque falta la columna presente en otras representaciones de la Iglesia en diferentes códices. También el remate superior de las pinturas egipcias muestra similitud con el remate del arca de Noé del Beato Rylands y con la iglesia de Éfeso del de Gerona.

Como señala Sepúlveda, estas y otras complejas relaciones entre las iglesias y las variaciones sobre el mismo esquema parecen querer mostrar un deseo de uniformidad dentro de la variedad ya que, en palabras de Beato, "se denominan en plural siete Iglesias, siendo una por su espíritu septenario"[717] y ponen de manifiesto, además, que el prototipo del arca no puede haber servido sólo de modelo para una iglesia y de ahí haberse extendido a las otras, sino que debe haber servido de referencia para todas ellas.

Como mencionábamos anteriormente, el Breviario ha desarrollado algunos elementos presentes en El-Bagawat que sólo aparecen esbozados en los beatos, como el remate de la almena o los montes con el olivo, sugeridos en los capiteles de la pintura egipcia y que en los beatos se representan por medio de imbricaciones en las representaciones del arca y como árboles que flanquean Éfeso en el Beato de Gerona en bien por medio de elementos vegetales en otras iglesias.

[716] Ídem, p. 376.
[717] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.*, p. 273

Las relaciones entre todas estas representaciones mencionadas hacen pensar en un modelo común para todas ellas que en el caso de los Beatos pone de manifiesto una doble transformación iconográfica: por un lado se asimila la imagen de la Iglesia, tradicionalmente asociada con la barca de los apóstoles, con el arca de Noé para después transformarla de nuevo en imagen de la Iglesia[718].

Como afirma Mª de los Ángeles Sepúlveda, el origen de estas representaciones está asociado sin duda a la figura de la Barca de Pedro que desde fechas tempranas se convirtió en imagen de la Iglesia y que probablemente emplearía como modelo, a través del filtro paleocristiano, representaciones romanas de embarcaciones, como la que encontramos en el sarcófago de Jonás del Museo de Letrán (Fig. 32), en el que podemos advertir ya el esquema pentagonal e incluso a la compartimentación y el remate que marcará todas estas representaciones posteriores[719].

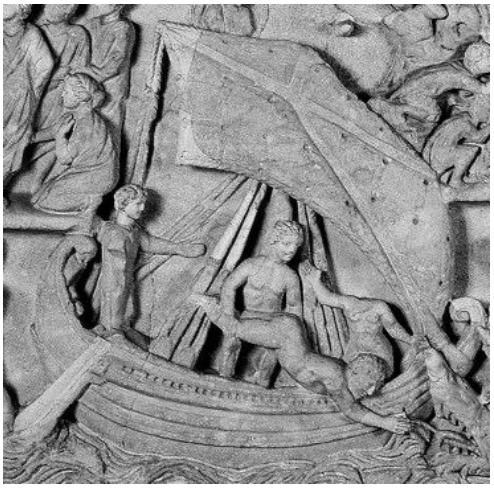


**Fig. 32. Sarcófago de Jonás, s. III-IV. Museo Lateranense (Roma)**

La identificación tiene su origen en el pasaje en el que Cristo camina sobre las aguas al encuentro de la barca donde se hallaban los discípulos que se narra en los evangelios de Mateo[720], Marcos[721] y Juan[722], aunque es el primero de los citados

[718] SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª A.: "El Arca…", 1987, p. 379
[719] Ídem.
[720] Mt 14, 22-23: *Inmediatamente obligó a los discípulos a subir a la barca y a ir por delante de él a la otra orilla, mientras él despedía a la gente. Después de despedir a la gente, subió al monte a solas para orar; al atardecer estaba solo allí. La barca se hallaba ya distante de la tierra muchos estadios, zarandeada por las*

el único que menciona a Pedro como figura principal del suceso y el que mejor describe la fe de los apóstoles que reconocen a Jesús como Hijo de Dios. De esta forma, el tema de la barca pasa a ser símbolo de la fe de la Iglesia, encabezada por Pedro según el evangelio de Mateo[723], en Cristo, el Mesías Hijo de Dios. Existe además otro pasaje recogido en los sinópticos, el de la tempestad calmada[724], que se desarrolla en un contexto muy similar y en el que de nuevo destacan los conceptos de fe y de que Cristo es el Hijo de Dios al que obedecen los elementos.

Hugo de San Víctor (c. 1097- 1141) dedica dos obras al tema del arca: *De archa Noe morali* y el *Libellus de formatione arche*, también llamado *De archa Noe mystica.* En estos dos tratados se centra en aspectos ya mencionados por otros comentaristas, entre los que cita a Orígenes, como las dimensiones del arca, la distribución de los animales y sus diferentes significados.

Entre los aspectos más innovadores de sus escritos encontramos la alusión a la columna central del arca, que en *De archa Noe morali* describirá como el Árbol de la Vida plantado en medio del paraíso, la imagen de Cristo en medio de su Iglesia[725]. En el *Libellus de formatione arche*[726] retoma la misma idea para añadir además que las columnas laterales, más bajas que la central, representan la humanidad pecadora, mientras que Cristo se erige como columna central en medio de la asamblea según el texto de Mateo 18,19 en el que Jesús afirma:

---

*olas, pues el viento era contrario. Y a la cuarta vigilia de la noche vino él hacia ellos, caminando sobre el mar. Los discípulos, viéndole caminar sobre el mar, se turbaron y decían: «Es un fantasma», y de miedo se pusieron a gritar. Pero al instante les habló Jesús diciendo: « ¡Ánimo!, soy yo; no temáis.» Pedro le respondió: «Señor, si eres tú, mándame ir hacia ti sobre las aguas.» «¡Ven!», le dijo. Bajó Pedro de la barca y se puso a caminar sobre las aguas, yendo hacia Jesús. Pero, viendo la violencia del viento, le entró miedo y, como comenzara a hundirse, gritó: «¡Señor, sálvame!» Al punto Jesús, tendiendo la mano, le agarró y le dice: «Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?» Subieron a la barca y amainó el viento. Y los que estaban en la barca se postraron ante él diciendo: «Verdaderamente eres Hijo de Dios.»*

[721] Mc 6, 45-52

[722] Jn 6, 16-21

[723] Ubieta señala que esta es una de las veces que el nombre de Pedro se intercala intencionadamente en el relato histórico del que llama el *evangelio de la Iglesia*. UBIETA, J. A.: *Op. cit*. Nota a Mt 14, 28

[724] Mt 8, 23-27; Mc 4, 37-41; Lc 8, 22-25.

[725] HUGO DE SANCTO VICTORE, 1096?-1141: *Op. cit*., *De arca Noe maorali,* Cap. VII, col. 640C. Esta asociación recuerda también a la que establece Orígenes, en su *Segunda Homilía sobre el Cantar de los Cantares* donde afirma que el valle del poema representa el mundo, mientras que el lirio designa a Jesucristo como árbol de la vida plantado en medio del Paraíso. Véase ORÍGENES: *Homélie sur les Cantique des cantiques*. París, 1954 recogido en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.,* p. 652.

[726] HUGO DE SANCTO VICTORE, 1096?-1141: *Op. cit., Libellus de formatione arche*, cap. II, 684A y ss

*Os aseguro también que si dos de vosotros se ponen de acuerdo en la tierra para pedir algo, sea lo que fuere, lo conseguirán de mi Padre que está en los cielos. Porque donde están dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos.*

Estos textos ponen de manifiesto que Hugo de San Víctor conocía, sin duda, representaciones del arca de Noé que seguían modelos tales como los de El-Bagawat, las de las siete Iglesias de los beatos o los que influyeron al *Breviarium*[727].

### 6.2 El Diluvio imagen del Bautismo

El Diluvio Universal ha sido relacionado tanto en el Nuevo Testamento como en la patrística con el sacramento del Bautismo.

El texto bíblico que más claramente establece la idea del diluvio como prefiguración de este sacramento es la primera carta de Pedro[728]. En ella se pone el acento en que agua del diluvio salva a los ocho elegidos del mismo modo que el Bautismo salva al neófito y le otorga una nueva vida.

Uno de los comentaristas de la sagrada escritura que sin duda más relevancia da a esta identificación es Tertuliano. Según Estanislao Karlik, "es el primero de los escritores cristianos que presenta un elenco de figuras bautismales

[727] Especialmente interesante en este sentido resulta el artículo de Antonio de Ávila Juárez en el que se afirma que quizá la forma cuadrada y hermética de San Baudelio de Berlanga, y en concreto su columna central, pueda estar haciendo alusión también al concepto del arca de Noé como figura de la Iglesia siguiendo los mencionados textos de Hugo de San Víctor. Véase ÁVILA, A. DE: "San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XIII - 26. 2004, p. 333-396

[728] 1Pe 3, 18-22: *Pues también Cristo, para llevarnos a Dios, murió una sola vez por los pecados, el justo por los injustos, muerto en la carne, vivificado en el espíritu. En el espíritu fue también a predicar a los espíritus encarcelados, en otro tiempo incrédulos, cuando les esperaba la paciencia de Dios, en los días en que Noé construía el arca, en la que unos pocos, es decir ocho personas, fueron salvados a través del agua; a ésta corresponde ahora el bautismo que os salva y que no consiste en quitar la suciedad del cuerpo, sino en pedir a Dios una buena conciencia por medio de la Resurrección de Jesucristo, que, habiendo ido al cielo, está a la diestra de Dios, y le están sometidos los ángeles, las dominaciones y las potestades.*
Recientemente se ha planteado que esta carta pueda ser un esquema completo de la primitiva liturgia bautismal o al menos contener importantes fragmentos de la misma aunque autores como Oñatibia prefieren ser cautos al respecto. Vid. OÑATIBIA, I.: *Op. cit.*, p. 29.

aunque ellas se encuentren ya [por separado] en Bernabé, Justino, Ireneo quienes a su vez han tenido su fuente en la escritura"[729].

Tertuliano escribe su *Tratado del Bautismo* aproximadamente entre el año 198 y el 206, época en la que probablemente fuera un *doctor* a cargo de la instrucción de catecúmenos[730]. La intención primera del tratado es formar a los catecúmenos y a los neófitos menos instruidos pero también desea mostrar a los judíos "que en los mismo hechos del Antiguo Testamento está significada su superación por las realidades del Nuevo"[731] y, sin duda, salir al paso de la secta de los Cainitas, herejía que suponía una radicalización del gnosticismo, y que negaba el bautismo.

Tertuliano recoge la idea del Diluvio como prefigura del Bautismo de la ya mencionada carta de Pedro y acentúa el aspecto eclesiológico y no el cristológico que predominaba en la interpretación de San Justino. Según Vicastillo, se van a inspiran en la obra de Tertuliano tanto Cipriano, obispo de Cartago (†258), como Jerónimo y Agustín de Hipona, en el tránsito del siglo IV al V, o el obispo africano Víctor de Vita (†485). También San Isidoro en sus *Etimologías* recoge ciertos pasajes del cartaginés y, basándose sin duda en Tertuliano, la idea de las figuras del bautismo aparecerá posteriormente en numerosos autores que elaboren catequesis bautismal[732].

En el capítulo VIII de *El Bautismo*, Tertuliano identifica la imposición de las manos del Obispo con el momento en el que el Espíritu Santo desciende a morar en el bautizado (purificado y bendecido ya por el agua y la santa unción) y afirma que es el mismo Espíritu "que vino sobre el Señor en figura de Paloma para que se revelase la naturaleza del Espíritu Santo por medio del animal que se caracteriza por la simplicidad y la inocencia"[733].

---

[729] KARLIK, E. E.: *Op. cit.*, 1967, p. 4.
[730] TERTULIANO: *El bautismo; La oración*. Madrid: Ciudad Nueva, 2006, p. 13.
[731] KARLIK, E. E.: *Op. cit.,* p. 4
[732] TERTULIANO: *Op. cit.*, p. 18 y ss.
[733] Ídem, p. 133.

Para reforzar esta explicación, el autor añade que, al igual que tras las aguas del diluvio (*bautismo del mundo* le llama Tertuliano) con las que se limpió la antigua iniquidad, la paloma volvió con una rama de olivo que anunciaba el cese de la ira de Dios, también la paloma del Espíritu Santo trae la paz de Dios y "vuela hacia la tierra de nuestra carne al salir del baño, tras serle perdonados sus antiguos pecados, en todo lo cual la Iglesia corresponde a la figura del arca"[734].

La rama de olivo que porta la paloma, según señala Dulaey, bastó a veces para significar el bautismo, no sólo porque aludiese a toda la historia del Diluvio sino por que evocaba el aceite usado en la unción crismal. En palabras de San Efrén:

> *Vino el ramo de Olivo, tipo de la unción. Los habitantes del arca lanzaron gritos de júbilo al verlo, pues traía la buena nueva de la salvación. También vosotras gritad de júbilo al ver este oleo santo (…) pues trae la buena nueva del perdón*[735].

Afirma también Dulaey que, al ser el aceite el elemento con el que se alumbraba, la rama de olivo puede simbolizar la iluminación que recibe el alma por el bautismo. En este sentido encontramos el texto de la *Epístola 69* de San Jerónimo donde afirma que "la paloma del Espíritu Santo vuela hacia Noé, como más tarde hacia Cristo en el Jordán, y con el ramo de la regeneración y de la luz, anuncia la paz al mundo"[736].

### 6.3 La muerte y resurrección de Cristo, antitipos del Diluvio.

La primera carta de Pedro introduce una mención a la anástasis o *descensus ad inferos*, es decir, la bajada de Cristo a los infiernos en espíritu durante los tres días que su cuerpo yació sin vida para liberar las almas de los justos que habían muerto antes de su venida. Según Ubieta los *espíritus encarcelados* que menciona

[734] Ídem, p. 137
[735] EFREN, SANTO: *Himnos sobre la Epifanía*. Recogido en DULAEY, M: *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2003, p. 239
[736] Recogido en DULAEY, M: O*p. cit.*, 2003, p. 239.

Pedro pueden ser los difuntos que castigados por medio del diluvio, son llamados por la paciencia de Dios a la nueva vida[737].

Dado que el Diluvio con frecuencia es interpretado como prefiguración del bautismo no es de descartar, como señala Ignacio Oñatibia, que la comparación entre el diluvio y el bautismo esté jugando también con la idea de la muerte y resurrección de Cristo como sugiere el versículo 21:

> *A ésta [el arca] corresponde ahora el bautismo que os salva y que no consiste en quitar la suciedad del cuerpo, sino en pedir a Dios una buena conciencia por medio de la Resurrección de Jesucristo*[738].

La vinculación entre el sacramento del Bautismo y la muerte y resurrección de Jesús no es en absoluto infrecuente. Aparece esbozado por primera vez[739] en la primera carta de Pablo a los Corintios cuando dice:

> *Estoy informado de vosotros, por los de Cloe, que existen discordias entre vosotros. Me refiero a que cada uno de vosotros dice: «Yo soy de Pablo», «Yo de Apolo», «Yo de Cefas», «Yo de Cristo». ¿Está dividido Cristo? ¿Acaso fue Pablo crucificado por vosotros? ¿O habéis sido bautizados en el nombre de Pablo? ¡Doy gracias a Dios por no haber bautizado a ninguno de vosotros fuera de Crispo y Gayo! Así, nadie puede decir que habéis sido bautizados en mi nombre* (1Cor 1, 11-15).

Posteriormente será desarrollado también en las cartas a Romanos y Colosenses, en la epístola a Tito y, de forma más sutil, en la primera carta a los Tesalonicenses[740].

---

[737] UBIETA, J. A.: *Op. cit*. Nota a Pe 3, 19.
[738] OÑATIBIA, I.: *Op. cit*, p. 108
[739] Oñatibia considera que tal vez sea una interpretación prepaulina que el apóstol desarrolló. Vid. OÑATIBIA, I.: *Op. cit*., p.45.
[740] Ro 6, 3-4 *¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos para gloria del padre, así también nosotros andemos en una vida nueva.*
Col. 2, 12: *Sepultados con él en el bautismo, con él también habéis resucitado por la fe en la fuerza de Dios, que lo resucitó de entre los muertos.*
Tit. 3, 4-5: *Mas cuando se manifestó la bondad de Dios nuestro Salvador y su amor a los hombres, él nos salvó, no por obras de justicia que hubiésemos hecho nosotros, sino según su misericordia, por medio del baño de regeneración y de renovación del Espíritu Santo.*

Los escritos agustinianos referentes a la circuncisión establecen claramente la relación entre el sacramento del bautismo y la resurrección de Cristo cuando afirman que "en cualquier día después de su nacimiento en que sea bautizado un niño en Cristo, equivale a circuncidarlo al octavo día, puesto que se le bautiza en aquel que, si bien resucitó al tercer día de ser crucificado, resucitó sin embargo el día octavo de la semana"[741].

También en Apocalipsis 7,14 se habla de los que están vestidos con vestiduras blancas "que vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado con la sangre del Cordero", lo que para algunos autores, aunque estrictamente exprese una situación escatológica, establece una relación entre el bautismo y la muerte de Cristo en la cruz[742].

Los padres griegos al hablar de la iniciación del cristiano utilizan con frecuencia el término griego *teleté* (iniciación, rito) que en los cultos mistéricos se combinaba con *teleután* (morir) dando lugar a significativos juegos de palabras[743]. El *Ritual para la iniciación de cristianos adultos*, señala que "la iniciación cristiana no es otra cosa que la primera participación sacramental en la muerte y resurrección de Cristo"[744].

Por otra parte, el octavo día es el que sucede al *sabath* y a los siete días de la creación, por lo que el ocho[745] no sólo representa la resurrección de Cristo sino que simbólicamente anuncia la *era futura eterna* y la resurrección del hombre[746].

---

I Tes. 4, 13-14: *Hermanos, no queremos que estéis en la ignorancia respecto de los muertos, para que no os entristezcáis como los demás, que no tienen esperanza. Porque si creemos que Jesús murió y que resucitó, de la misma manera Dios llevará consigo a quienes murieron en Jesús.*
Tit. 3, 4-5: *Mas cuando se manifestó la bondad de Dios nuestro Salvador y su amor a los hombres, él nos salvó, no por obras de justicia que hubiésemos hecho nosotros, sino según su misericordia, por medio del baño de regeneración y de renovación del Espíritu Santo.*

[741] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Op. cit.*, 1971, p. 393.

[742] TREVIJANO, R.: "El lenguaje bautismal del Apocalipsis". *Salmanticensis* nº 27 (1980) p. 165-192

[743] OÑATIBIA, I.: *Op. cit*, p.4 y nota 3.

[744] Ídem, p. 5

[745] En Ap. 22,16 se identifica a Cristo con la estrella de la mañana por lo que la estrella de ocho puntas pasa a ser símbolo de Cristo ya que así se representaba a Venus en el mundo antiguo. Vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª A.: "Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)" en *Lecturas de Historia del Arte*, núm. 2. Vitoria, 1990, p. 198 y nota 23.

En ese sentido resulta también muy representativo que fuera ocho el número de los salvados tras el diluvio. Asterio de Amasea en su *Homilia sobre el salmo 6* explica que el Señor resucitó al octavo día "porque el primer grupo de ocho hombres, en tiempos de Noé, tras la destrucción del mundo antiguo, suscitó un nuevo universo de nuestra raza"[747].

Todas estas relaciones determinan que con frecuencia el diseño de baptisterios y pilas bautismales adopten con frecuencia formas octogonales[748].

Apoyando también la vinculación entre la Pasión de Cristo y la historia del Diluvio encontramos el texto de Gregorio del Elvira en el capítulo 28 del *Arca de Noé* donde afirma:

> *El ramo de olivo que trae la paloma testimoniaba abiertamente la paz y la resurrección. Trayendo en su pico el leño de la Pasión, anunciaba que concedería la gracia abundante del carisma. Era hacia atardecer, porque esto debía suceder al final del mundo*[749].

### 6.4 El Diluvio símbolo del segundo advenimiento de Cristo

La idea de que el Diluvio prefigura la segunda venida de Cristo se encuentra expresada fundamentalmente en los evangelios de Mateo y Lucas[750] así como en los escritos de Orígenes.

---

[746] Sobre esta interpretación del número 8, véase CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 768.
[747] Recogido en DULAEY, M.: *Op. cit.*, p. 233
[748] Ejemplos tempranos bien conocidos son el baptisterio de Tarrasa erigido en la segunda mitad del siglo V, el de San Juan de Florencia cuya construcción original data del tránsito del siglo V al VI, o los dos ejemplos de Rávena, el de los ortodoxos y el de los arrianos, también del siglo V.
[749] Recogido en DULAEY, M.: *Op. cit.*, p. 240.
[750] Mt. 24, 37-39: *Como en los días de Noé, así será la venida del Hijo del hombre. Porque como en los días que precedieron al diluvio, comían, bebían, tomaban mujer o marido, hasta el día en que entró Noé en el arca, y no se dieron cuenta hasta que vino el diluvio y los arrastró a todos, así será también la venida del Hijo del hombre.*
Lc. 17, 26-27: *Como sucedió en los días de Noé, así será también en los días del Hijo del hombre. Comían, bebían, tomaban mujer o marido, hasta el día en que entró Noé en el arca; vino el diluvio y los hizo perecer a todos.*

El texto evangélico emplea la historia del Diluvio con un componente histórico, de catástrofe que acaece realmente, pero también en un sentido simbólico de castigo a los impíos, al igual que sucede con la historia de Lot que también citan.

Por su parte Orígenes, en la ya citada *Homilía sobre el arca de Noé,* considera en la interpretación espiritual del texto "que aquel diluvio que entonces casi puso fin al mundo sea la figura de ese fin del mundo que realmente se producirá (…) pues también a nuestro Noé, que realmente es el único justo y el único perfecto, el Señor Jesucristo, le fue dicho por el Padre al final de los tiempos que hiciera para sí un arca de tablas cuadradas y le diese medidas llenas de misterios".

Esta interpretación enlaza sin duda con las identificaciones del arca con la Iglesia y de Noé con el propio Cristo que Orígenes desarrolla en los epígrafes siguientes y que hemos expuesto anteriormente.

**6.5 Apothecaria**

Sin duda una de las cámaras más interesantes es la llamada *apothecaria*. El término griego *ἀποθήκη* da en latín la palabra *apotheca* que en castellano ha generado tanto el término "bodega" como "botica".

En la versión de San Agustín vemos una jarra o aguamanil, un copón o píxide y ocho círculos apilados entre cortinajes. En la de Strabo, además de estos objetos, encontramos también un cáliz y un barril; en este caso además los círculos son sólo tres y tienen dibujada una cruz en su interior.

**San Agustín**

**Strabo**

Todos ellos, a excepción quizá del barril, no parecen elementos propios de una bodega sino que más bien parece que nos hallamos ante objetos litúrgicos.

Efectivamente, en el caso de Strabo parece claro que los tres círculos entre cortinajes están representado panes u hostias consagradas, lo que se plasma no sólo en la cruz que tienen dibujada sino también en el hecho de aparecer velados. El uso de cortinas para cerrar los templos y el empleo de paños para no tocar con las manos los objetos sagrados son prácticas habituales en muchas religiones y como tal encontramos numerosos ejemplos en los textos sagrados[751] y en la iconografía[752].

[751] Valga como ejemplo Ex. 26, 31: *Harás un velo de púrpura violeta y escarlata, de carmesí y lino fino torzal; bordarás en él unos querubines. Lo colgarás de cuatro postes de acacia, revestidos de oro, provistos de ganchos de oro y de sus cuatro basas de plata. Colgarás el velo debajo de los broches; y allá, detrás del velo, llevarás el arca del Testimonio, y el velo os servirá para separar el Santo del Santo de los Santos*

[752] La procesión de vírgenes y mártires de San Apolinar el Nuevo de Rávena (S. V) nos muestra a los santos llevando sus coronas con manos veladas.

**Fig. 33.** ***Sacrificios de Abel y Melquisedec*, siglo IV. San Vital de Rávena.**

Los tres panes nos recuerdan a varios ejemplos iconográficos alusivos a la Eucaristía, como la imagen de Abraham con los tres varones en el Encinar de Mambré (que también tiene carácter trinitario) o el sacrificio de Melquisedec que vemos representado en San Vital de Rávena(Fig. 33), Santa María la Mayor o en la Veracruz de Maderuelo, entre otros ejemplos. En este sentido es interesante tener en cuenta que, según afirma Reau, para algunos Santos Padres, Melquisedec, el sacerdote-rey sería en realidad Sem, el hijo de Noé que representaría el orden sacerdotal, mientras que sus hermanos Jafet y Cam/Canaan darían lugar a la nobleza y los siervos respectivamente[753].

Los círculos del arca de San Agustín no tienen el símbolo de la cruz pero sí otro pequeño círculo más oscuro en su interior cuyo significado no hemos logrado descifrar. Es probable por el contexto que se trate también de ocho panes, aludiendo quizá a los ocho ocupantes del arca.

En las dos versiones del arca encontramos un copón o una píxide, vaso sagrado con tapa para llevar las hostias consagradas a los enfermos cuyo uso se popularizó en torno al siglo IX. A veces se podía cubrir con el conopeo, tejido normalmente de seda blanca, que indicaba la presencia de Cristo sacramentado[754].

También en las dos versiones encontramos un aguamanil o jarra, quizá para contener agua, aceite o vino, y en la ilustración que corresponde a la versión de Strabo aparece además lo que puede ser un tonel de vino y un cáliz, elementos que sin duda estarían relacionados con la Eucaristía como alusión a una de las especies eucarísticas.

[753] RÉAU, L.: *Op. cit*, T. 1, *Iconografía de la Biblia.* vol. 1, *Antiguo Testamento*, p. 132 y 159
[754] GIORGI, R.: *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Electa, 2005, p. 42

Cualquiera de estos líquidos mencionados tiene una amplia significación que puede relacionarse con el contexto litúrgico. El vino es sin duda el más evidente de ellos por ser una de las especies eucarísticas como leemos en los textos evangélicos de la institución del sacramento en la Santa Cena[755].

El aceite por su parte es elemento esencial del ritual del bautismo y de la confirmación, que en fechas tempranas se recibía juntamente con el bautismo. La unción prebautismal se ha interpretado como símbolo del alistamiento en la milicia de Cristo o de inserción en el *Olivo verdadero* mientras que la unción crismal posbautismal, que comienza a popularizarse entre el siglo IV y VII, recuerda al bautizado que se ha hecho uno con Cristo Sacerdote, Rey y Profeta[756].

Como hemos señalado anteriormente al referirnos al sacramento del Bautismo, la rama de olivo bastó a veces para significar el bautismo, no sólo porque aludiese a toda la historia del Diluvio sino por que evocaba el aceite usado en la unción crismal. También su uso en las lámparas hace que el aceite pueda simbolizar la iluminación que recibe el alma por el bautismo.

El agua es uno de los elementos que más se repiten en los textos sagrados para aludir a la salvación, la limpieza y la nueva vida. Tertuliano en *De baptismo* dice que los hombres son "pececitos" que necesitan el agua para su salvación y menciona como tipos del Bautismo el agua primigenia, el paso del Mar Rojo, la roca Horeb o el Bautismo de Juan.

La mezcla del agua con el vino en el cáliz eucarístico es explicada por san Cipriano en su carta 63, *Sobre el sacramento del cáliz del Señor*. En este escrito Cipriano señala que el pan simboliza la unión de Cristo y los fieles ya que muchos granos molidos crean un solo pan, como sucede con la Iglesia, y que "cuando en el cáliz se mezcla el agua con el vino, el pueblo se junta a Cristo"[757].

---

[755] Mt. 26, 20-25 ; Mc. 14, 17-21; Lc. 22, 17-18
[756] OÑATIBIA, I.: *Op. cit*., p. 109 y ss.
[757] Recogido en QUASTEN, J.: *Op. cit.* Vol. I, p. 675 y ss.

También el epitafio de Abercio, obispo de Hierópolis, de finales del siglo II y escrito en clave simbólica para que pudiera ser entendido sólo por los cristianos, señala que en la ceremonia el Gran Pez, o sea Cristo, daba un "vino delicioso y mezcla de vino y agua con pan"[758].

La relación entre el Bautismo y la Eucaristía queda clara en numerosos textos. Ya Justino en el siglo II señala en su *Primera apología* que la ceremonia del bautismo terminaba con la celebración eucarística en la que los recién bautizados tomaban pan y vino mezclado con agua[759].

El símbolo trinitario de los tres panes podría enlazar también con el Bautismo que ya en Mt. 28, 19 se dice tenía este carácter[760] y así se plasma en textos como la ya mencionada *Primera apología* de Justino[761] o el la *Tradición apostólica* de Hipólito de Roma de finales del s. II en la que se dice que se bautizaba tres veces, una por cada persona de la Trinidad, se ungía al que se confirmaba tres veces, y luego se le ofrecían tres cálices, con agua, vino y una mezcla de leche y miel, alusión a la tierra prometida, de los que había que beber tres veces también con el mismo sentido[762].

Sin embargo, la verdadera base dogmática que enlaza las ideas de limpieza, curación y vida eterna presentes tanto en el Bautismo como en la Eucaristía se encuentra en los textos bíblicos. Por un lado encontramos las curaciones en las que la eliminación de la enfermedad se asocia al perdón de los pecados y por otro, textos del Evangelio de Juan y que pone de manifiesto la vinculación entre el *Agua viva* y el pan, que como elementos del Bautismo y la Eucaristía otorgan la vida

---

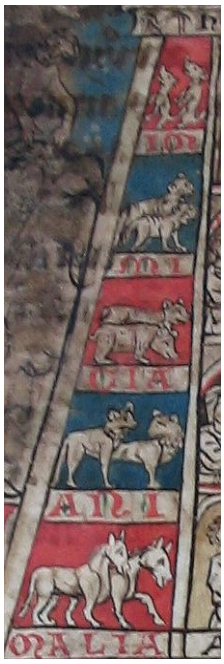
[758] Ibid., p. 173.
[759] Ibid., p. 213.
[760] *Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo*. Ubieta considera que este versículo puede haber sido revisado con posterioridad para dejar claro el carácter trinitario ya que el los Hechos de los Apóstoles se menciona siempre que se bautiza en el nombre de Jesús. Vid. UBIETA, J.A.: *Op. cit*. Nota a Mt. 28,19.
[761] *Luego, los conducimos a sitio donde hay agua y (…) son regenerados ellos, pues toman el agua del baño en el nombre de Dios (…) y de nuestro Salvador Jesucristo y del Espíritu Santo.* Recogido en QUASTEN, J.: *Op. cit.* Vol. I, p. 213.
[762] Ibid., p. 497 y ss.

eterna[763]. También el Apocalipsis recurre a la idea del río y el árbol de la vida, en la que se asocian las ideas de alimento, salud y vida eterna[764]. Ejemplo excepcional en el que todos estos conceptos aparecen vinculados con una gran madurez iconográfica es la Sala Bautismal de Dura Europos en Siria[765].

En relación con estos últimos conceptos, y retomando la idea planteada al principio de que el término *apothecaria* significa al mismo tiempo bodega y botica, nos encontramos que San Ignacio de Antioquía en su *Carta a Efeso* llama a Jesús *médico* y dice que la Eucaristía "es el antídoto del fruto mortífero del pecado, medicina de inmortalidad, antídoto contra la muerte y alimento para vivir por siempre en Jesucristo"[766].

### 6.6 Los animales en el arca

Las cámaras destinadas a los animales nos muestran, pese a su diferente distribución, muchas similitudes en cuanto a las especies representadas.



**San Agustín**

**Walahfrid Strabo**

[763] Jn. 6, 35 y 48-58 y Jn. 7, 37-39
[764] Ap. 22,1-2 y 17
[765] Véase SEPÚLVEDA, Mª de los A.: *Op. cit.*, 1990.
[766] HIPÓLITO DE ROMA: *Carta a Éfeso* 20, 2. Recogido en QUASTEN, J.: O*p. cit*., p 74.

**Fig. 34. *Elefante portando un castillo*, ca. 1400. Coro de la ermita de San Román. Puebla de Castro (Huesca).**

En la imagen de los *immicia animalia*, los animales salvajes, según San Agustín encontramos representados de abajo a arriba caballos, leones, unos animales similares a rinocerontes que tal vez podrían ser jabalíes, otros que por las rayas podrían ser tigres y lo que parecen ser perros o quizá elefantes, realizados con una trompa muy corta, tal y como aparecen en otros ejemplos, como el del coro de la ermita de San Román en Puebla de Castro (Huesca) de hacia 1400 (Fig. 34) o el algo más naturalista de San Baudelio de Berlanga (Soria) de comienzos del siglo XII.

En la de Strabo se repiten los mismos animales, salvo por los tigres que aparecen sustituidos por otros animales que en opinión de Villa-Amil representaban osos[767].

En el piso de las aves de San Agustín, introducido por el miniaturista, se encuentra la representación de una serie parejas. En el extremo izquierdo aparecen lo que por similitud con la que trae la rama de olivo podríamos identificar con palomas; les siguen unas aves zancudas y otras cuatro parejas de difícil identificación aunque el pico ganchudo de las cuartas por la izquierda indique que tal vez sean rapaces.

**San Agustín**

[767] VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: *Catálogo…*,1878, p. 617.

**Strabo**

En la división de Strabo correspondiente a las aves hallamos una un gallo y gallina, una pareja de zancudas y otros dos tipos representados de forma poco identificable aunque las terceras por la izquierda podrían ser palomas.

Para San Agustín entre los *micia animalia* (animales domésticos), aparecen gallo y gallina (que en Strabo se colocan con las aves), una pareja de conejos, ovejas, cerdos y bóvidos.

**San Agustín**

En la representación de Strabo de los *micia animalia,* los mansos, se ubican conejos, cabras, ovejas, bóvidos y cerdos.

**Strabo**

Como hemos planteado anteriormente, son muchos los autores que consideran a los animales de toda raza como alusión a la Iglesia formada por gentes de todo tipo. Este concepto se expresa claramente en Tertuliano que identifica a los animales no admitidos con los idólatras y en Orígenes para quien la cohabitación de los animales representa la unión de todos en el Reino de los Cielos.

San Jerónimo en el capítulo 22 de su escrito *Contra los luciferinos* afirma que en el arca "estaban el leopardo y el ciervo, el lobo y el cordero. En la Iglesia hay justos y pecadores, recipientes de oro y de plata que coexisten con recipientes de madera y de arcilla"[768]. También San Agustín, en su *Conferencia con los donatistas* que deseaban una iglesia de puros, señala que "tras la partida del cuervo, no faltaban en el arca otros animales impuros. Queda de todo, animales puros y animales impuros, mientras dura el diluvio, mientras dure este mundo"[769].

Un texto que claramente se relaciona con este concepto de la universalidad del mensaje de Cristo y de la Iglesia lo encontramos en el Apocalipsis 5,9 cuando los vivientes y los veinticuatro ancianos adoran al Cordero diciendo "Tú eres digno de tomar el rollo y romper sus sellos, porque fuiste sacrificado, y derramando tu sangre redimiste para Dios gentes de toda raza, lengua, pueblo y nación".

Para algunos autores, como Michel Pastoureau, los animales representados en el arca tienen también sentido simbólico. Según Pastoureau, el que la Biblia no especificase qué animales formaban parte de la expedición dejó una gran libertad a los creadores para incluir unos u otros según el sistema de valores y los conocimientos de cada época. Es fácil en ocasiones identificarlos por algunos de sus atributos pero en la mayor parte de los casos, muchos crean confusión, ya que no fueron hechos para ser reconocidos sino como representación del concepto[770].

Sin embargo, cuando aparecen los animales hay uno presente en todas las representaciones del arca desde el arte carolingio a fines de la Edad Media: el león. Este animal aparece representado junto a otros cuadrúpedos grandes que pueden variar aunque son frecuentes el oso, el jabalí y el ciervo. En un primer momento, el oso, rey de los animales en las sociedades germánicas, comparte protagonismo con

[768] Recogido en DULAEY, M.: *Op. cit.,* p. 247.
[769] Ídem.
[770] PASTOUREAU, Michel: *Op. cit.*, 2006, p. 63 y ss.

el león, el principal para la cultura grecolatina y hebrea, pero progresivamente el segundo irá desplazando al primero en importancia.

El oso en todas las tradiciones germánicas desde el paleolítico representaba al rey de los animales por su fuerza y por su semejanza al hombre. El mundo germánico ve en este animal dotado de gran fuerza un símbolo del hombre salvaje y son múltiples las leyendas de héroes nacidos de una mujer y un oso. En la tradición hebrea, por el contrario, el oso aparece retratado casi siempre como un animal peligroso ante el que el fiel pide protección[771]. Para Pastoureau, la progresiva relegación del oso a partir del año mil se debe a la actitud de la Iglesia que demonizará al animal atribuyéndole vicios como la pereza, la glotonería o la brutalidad frente a la imagen regia y noble del león, animal que por otra parte se asociará con frecuencia a la imagen del propio Cristo.

### 6.7 La familia de Noé, familia de Cristo

En la figura del arca según Strabo, la parte superior del arca la ocupan los hijos de Noé y sus mujeres en actitud de diálogo mientras que la esposa del patriarca se encuentra junto a él en el mirador de la parte superior y ambos extienden los brazos para recibir a la paloma que porta la rama de olivo.

**Strabo**

[771] 1 S 17, 34-37: *Respondió David a Saúl: "Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño, salía tras él, lo golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo. Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha retado a las huestes del Dios vivo". Añadió David: "Yahvé que me ha librado de las garras del león y del oso, me librará de la mano de ese filisteo". Dijo Saúl a David: Vete, y que Yahvé sea contigo.*
Lm 3, 10-11: *Me ha acechado como un oso, como un león escondido. Ha intrincado mi camino para desgarrarme, me ha dejado destrozado.*

En la calle central del arca según San Agustín se encuentran representados los familiares de Noé. En el primer nivel aparece sola la mujer de Noé y en los tres siguientes hacia abajo los hijos de Noé con sus esposas. Las mujeres aparecen en todos los casos con túnica y manto que les cubre la cabeza y los personajes extienden sus manos en gestos elocuentes que parecen querer indicar conversación

**San Agustín**

Es frecuente en muchos comentarios encontrar la alusión a que la división *tricamerata* del arca alude a los tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, mediante los cuales se poblará la tierra con una nueva humanidad superviviente del diluvio.

En su *Comentario al Apocalipsis*, Beato de Liébana establece entre las siete almas que se le conceden al santo y justo Noé y las siete Iglesias que se salvarán del fuego del Juicio y reinarán en la nueva tierra[772].

Orígenes en su *Segunda homilía sobre el Génesis* dice que "son pocos los que se salvan con Noé y mantienen con él la más estrecha relación de parentesco, del mismo modo que nuestro Señor Jesucristo, el verdadero Noé, tiene pocos íntimos, pocos hijos y parientes que sean partícipes de su palabra y capaces de su sabiduría"[773]. También San Hilario en el capítulo 13 de su obra *De los misterios* afirma que Dios "abriga a sus hijos en el arca de su doctrina y de su Iglesia"[774].

[772] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.*, p. 273
[773] ORÍGENES: *Op. cit*., 1999, p. 114.
[774] DULAEY, M.: O*p. cit.,* p. 243-44.

En la parte dedicada al arca y el Diluvio de la *Glosa ordinaria*, Strabo señala que igual que Noé fue liberado por el agua y la madera con su familia, la familia de Cristo es liberada por el bautismo y la cruz.

Si el arca representa a la Iglesia y Noé al propio Jesús, como veremos luego en detalle, las gentes que lo habitan son sin duda pueblo de Dios.

**6.8 Noé: imagen del justo, imagen de Cristo.**

En la parte alta del arca de las dos representaciones encontramos la figura de Noé.

**San Agustín**

En la parte superior de la imagen según San Agustín, vemos aparecer al patriarca asomado al mirador y con los brazos extendidos, representado el momento en el que lanza la paloma para comprobar si las aguas se han asentado tras el diluvio, mientras que a la derecha de la imagen, y simultaneando dos momentos de la historia, se nos muestra el momento de la historia en la que la paloma vuelve al arca con una rama de olivo en el pico mostrando que ha cesado por fin el castigo de Yahvé sobre la tierra.

En la descripción de Strabo, Noé aparece acompañado por su mujer, y ambos dirigen su mirada hacia la paloma que regresa con la rama de olivo.

**Strabo**

Una de las más antiguas interpretaciones de este tema es la de Noé como imagen del justo salvado por la misericordia de Dios. Además de en el Génesis, así aparece recogido en el Eclesiástico cuando se dice que "Noé fue hallado íntegro y justo, y en el tiempo de la ira hizo posible la reconciliación. Gracias a él un resto sobrevivió en la tierra, cuando llegó el diluvio. Con él se pactaron alianzas eternas, para que el diluvio no exterminara a todos los vivientes" y en el *Cuarto Canto del Siervo de Yahvé* donde el profeta Isaías retoma la figura de Noé para hacer alusión a la misericordia de Dios y la alianza establecida[775].

También Pablo en su *Epístola a los Hebreos* menciona a Noé como modelo de fe[776] y Pedro, en su segunda carta, alude al patriarca como ejemplo del justo al que la misericordia de Dios libra del castigo[777].

Como hemos señalado al trazar la evolución iconográfica del motivo, la imagen de Noé abundó en el arte paleocristiano ya que formaba parte de la oración para la recomendación del alma del difunto y se convierte en símbolo del justo que es salvado por Dios.

---

[775] Is 54, 9-10: *Será para mí como en tiempos de Noé como juré que no pasarían las aguas de Noé más sobre la tierra, así he jurado que no me irritaré más contra ti, ni te amenazaré. Porque los montes se correrán y las colinas se moverán, mas mi amor de tu lado no se apartará y mi alianza de paz no se moverá-dice Yahvé, que tiene compasión de ti.*

[776] Hb 11, 7: *Por la fe, Noé, advertido sobre lo que aún no se veía, con religioso temor construyó un arca para salvar a su familia; por la fe, condenó al mundo y llegó a ser heredero de la justicia según la fe.*

[777] 2 Pe 2, 4-10: *Pues si Dios no perdonó a los ángeles que pecaron (…), si no perdonó al antiguo mundo, aunque preservó a Noé, heraldo de la justicia, y a otros siete, cuando hizo venir el diluvio sobre un mundo de impíos (…) es porque el Señor sabe librar de la prueba a los piadosos y guardar a los impíos para castigarles en el día del Juicio.*

Pero la imagen de Noé se ha entendido también como prefiguración del propio Cristo. Uno de los textos que más claramente establece la relación entre la figura de Noé y Cristo es la segunda de las *Homilías sobre el Génesis* de Orígenes dedicada al Arca de Noé[778].

En ella encontramos una triple interpretación del texto (literal o *histórica*, mística o alegórica y moral), esquema que se va a repetir con frecuencia en sus obras exegéticas. En la interpretación *según la letra*, Orígenes nos describe cómo es la forma del arca, sus materiales y su distribución interior, al tiempo que nos da detalles sobre los alimentos y las medidas. En la explicación espiritual, el alejandrino plantea que el diluvio es figura del advenimiento de Cristo, que el arca es imagen de la Iglesia y que Noé es figura de Jesucristo al que llama *Noé espiritual*.

Clemente de Roma en su *Carta a los Corintios* 9,2 dice que "Noé fue hallado fiel y tuvo como ministerio de predicar al mundo un nuevo nacimiento y el Maestro salvó por él a los seres vivos que, en concordia, habían entrado en el arca"[779] y Gregorio de Elvira, en su *Tratado sobre el arca de Noé*, afirma que el patriarca es prefigura de Cristo porque su nombre significa *descanso* y Jesús dijo a los que le escuchaban "Venid a mí todos los que estáis cansados y agobiados y yo os aliviaré" (Mt. 11, 28)[780].

También Hugo de San Víctor en su *De arca Noe morali* afirma tajantemente que el arca es la Iglesia y Noé representa a Cristo que la gobierna y por el que surge una nueva humanidad[781].

Noé se salva del diluvio y, en medio de la destrucción del mundo, emerge como principio de una nueva humanidad y se convierte así en prefiguración de Cristo. Según Juan Chapa, "Noé, el justo del que nacerán todas las naciones

[778] Vid. ORÍGENES: *Op. cit*, 1999.
[779] Recogido en DULAEY, M: *Op. cit.*, p. 230
[780] Ídem.
[781] HUGO DE SANCTO VICTORE, 1096?-1141: *Op. cit., De arca Noe morali* , cap. V, col. 629D

prefigura a Cristo, el único justo y primogénito de todos los hombres"[782]. Además, su papel al frente del arca, imagen de la Iglesia, que hemos expuesto anteriormente, también refuerza esta relación con Jesucristo.

### 6.9 La paloma y el cuervo

La paloma y el cuervo, son dos elementos esenciales de la historia según el relato del Génesis pues son los indicadores del estado de las aguas tras el Diluvio[783].

**San Agustín**

En la escena del arca según San Agustín vemos dos momentos de la historia tratados de forma simultánea. Mientras que por la izquierda el patriarca suelta la paloma, por la derecha la vemos regresar ya con la rama de olivo. Sobre las peñas además se adivina un cadáver atacado por un cuervo, quizá alusión al primero que envía Noé.

En la de Walahfrid Strabo se ha representado sólo el regreso de la paloma con la rama de olivo en la segunda expedición. También aparece a la izquierda la imagen del cuervo alimentándose de carroña.

**Strabo**

[782] CHAPA, J. (Ed.): *Historia de los hombres y acciones de Dios: La historia de la salvación en la Biblia*. Madrid: Rialp, 2000, p. 52.

[783] Gn. 8, 6-12: *Al cabo de cuarenta días, abrió Noé la ventana que había hecho en el arca y soltó al cuervo, el cual estuvo saliendo y retornando hasta que se secaron las aguas sobre la tierra. Después soltó a la paloma, para ver si habían menguado ya las aguas de la superficie terrestre. La paloma, no hallando donde posar el pie, tornó donde él, al arca, porque aún había agua sobre la superficie de la tierra (…). Aún esperó otros siete días y volvió a soltar la paloma fuera del arca. La paloma vino al atardecer trayendo en el pico un ramo verde de olivo, por donde conoció Noé que habían disminuido las aguas de encima de la tierra. Aún esperó otros siete días y soltó la paloma, que ya no volvió donde él.*

En el mundo clásico la paloma se asociaba a la armonía y al número ocho, que era su símbolo; además era el pájaro consagrado a Afrodita y en algunos bajorrelieves funerarios aparece representando al alma.

En la tradición judeocristiana, además de aludir al Espíritu Santo, representa el alma del justo, la pureza y la búsqueda de Dios, como señala Gregorio de Nisa al hablar del alma que según se aproxima a la luz se hace bella y toma la forma de este animal[784].

En la Biblia encontramos numerosas alusiones positivas a este pájaro, empleado con frecuencia como animal sacrificial[785]. En el *Cantar de los cantares* es frecuente referirse a la amada como paloma sin tacha[786].

El cuervo, por su color negro y por que se alimenta de cadáveres, representa por el contrario cualidades negativas. Según Réau, en el poema caldeo las diferentes expediciones las realiza un cuervo pero, dado que este animal era considerado impuro para los judíos, la Biblia lo sustituyó por la paloma[787] cuyas connotaciones desde antiguo han sido netamente positivas.

Como mencionábamos al establecer la relación del arca y el Diluvio con la Iglesia y el Bautismo, Ambrosio de Milán en su *Tratado sobre el Evangelio de Lucas*, señala que "por este ramo y por esta arca eran figuradas la paz y la Iglesia, y que, en medio de los cataclismos del mundo, el Espíritu Santo lleva a su Iglesia la paz fructuosa"[788].

---

[784] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit*., p. 797
[785] Lv. 12, 6-7: *Al cumplirse los días de su purificación, sea por niño sea por niña, presentará al sacerdote, a la entrada de la Tienda del Encuentro, un cordero de un año como holocausto, y un pichón o una tórtola como sacrificio por el pecado*
[786] Ct. 2,14, 5,2 y 6.9
[787] RÉAU, L.: *Op. cit.,* T. 1, *Iconografía de la Biblia*. vol. 1, *Antiguo Testamento*, p. 137
[788] AMBROSIO DE MILÁN, SANTO: *Op. cit.*, p. 143.

Para Agustín de Hipona la paloma que no se posa y regresa al arca es símbolo del fiel que huye del nuevo bautismo impuesto por los herejes[789], mientras que el cuervo representa al pecador[790].

Beato, basándose en Gregorio de Elvira, señala que cuervo es imagen del pecador que debe ser expulsado del arca, mientras que la paloma representa al Espíritu Santo que al no encontrar acogida entre los pueblos volvió al arca de la Iglesia de los Apóstoles hasta que pudo ser enviada de nuevo y regresó con la ramo de olivo, "testimonio de la paz y la resurrección"[791].

Tertuliano afirma que, al igual que la paloma volvió con una rama de olivo que anunciaba el cese de la ira de Dios, también la paloma del Espíritu Santo "trae la paz de Dios y vuela hacia la tierra de nuestra carne al salir del baño, tras serle perdonados sus antiguos pecados, en todo lo cual la Iglesia corresponde a la figura del arca"[792].

[789] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Tratado sobre el evangelio de Juan*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
[790] AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Enarraciones sobre los salmos*. Madrid: La editorial católica, 1965.
[791] BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Op. cit.,* p. 277.
[792] TERTULIANO: *Op. cit.*, p. 137.

## 7. Conclusiones

El *Breviarium Historia Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada, custodiado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, es un excelente ejemplar, testigo de las nuevas corrientes de pensamiento en la interpretación de la Biblia que inicia, entre otros, Petrus Comestor en su *Historia Scholastica*, que tanta influencia tuvo en el texto de Jiménez de Rada. Las relaciones apuntadas con el manuscrito de la Real Academia de la Historia que contiene esta última obra y que procede de San Pedro de Cardeña, donde en fechas cercanas se copió el beato del mismo nombre, parece sugerir relaciones entre unos y otros códices que a fecha de hoy no ha sido posible concretar.

Además de su calidad material y artística este ejemplar es un superviviente que ha superado diferentes avatares históricos hasta casi desaparecer en la Guerra Civil de 1936. Afortunadamente la actuación de los bibliotecarios en 1937 y la restauración realizada a finales del siglo XX nos permiten aún hoy contemplarlo.

Hemos visto a lo largo de la exposición que el tema del arca y el Diluvio es uno de los más ricos en significado de la iconografía cristiana, lo que ha determinado su frecuente representación en todas las épocas. Sin embargo, llama la atención la estrecha relación que las imágenes del *Breviarium Historiae Catholicae* muestran con los diferentes textos bíblicos y exegéticos y que las diferencian de la mayoría de representaciones mucho menos detalladas del tema que encontramos a lo largo de los siglos.

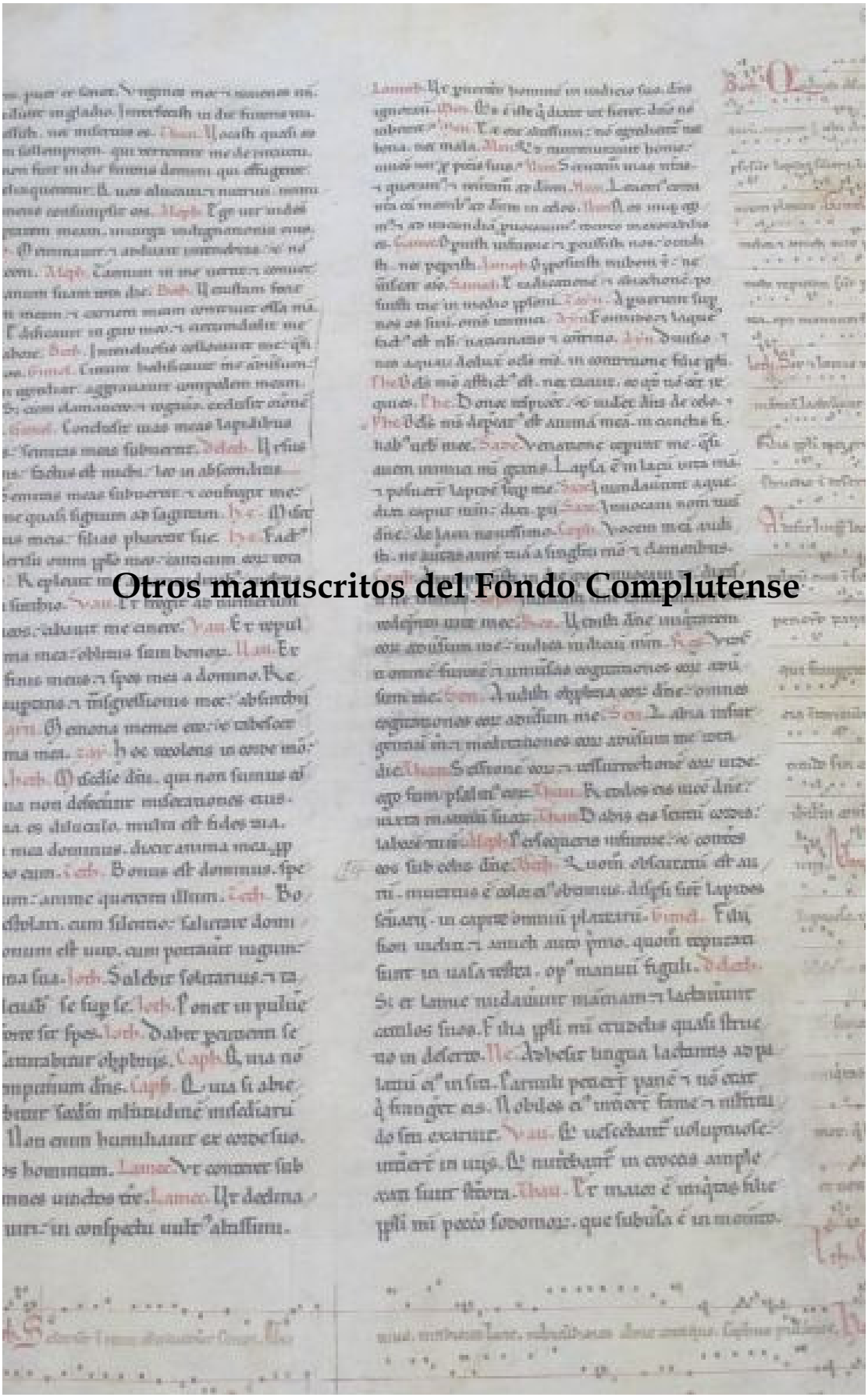
Las visiones del tema que nos muestra el *Breviarium Histhorie Catholica* ponen de manifiesto que el arca, al igual que la barca de los apóstoles, es imagen de la Iglesia universal formada por maderos cuadrados, es decir sus santos y doctores, en la que tienen cabida todos los cristianos independientemente de su

origen y perfección, del mismo modo que todos los animales cohabitaron dentro de la nave.

Sus medidas, aunque arbitrarias en este caso, y la puerta lateral son imagen de Cristo y de la herida de su costado, alusión a su Pasión por la que Jesús libera a los hombres, igual que el arca salvó a los ocho elegidos. También la columna central de la representación según San Agustín nos recuerda la imagen de Cristo en medio de su Iglesia siguiendo las palabras de Mateo, mientras que la *apothecaria* nos muestra la *curación* y remisión de los pecados que por medio del Bautismo y la Eucaristía obtiene el fiel en el seno de la Iglesia.

Noé, el único justo de su generación, es tipo de Cristo por el que surge una nueva humanidad, la familia cristiana recuerdo de aquellos siete salvados, purificada a través de las aguas del Bautismo. Igual que el Diluvio limpia la *antigua iniquidad*, el Bautismo borra el pecado del hombre y le hace participar además en la muerte y resurrección de Cristo mediante la presencia del Espíritu Santo que, al igual que la paloma trajo la rama de olivo, otorga al neófito la paz y la gracia.

Finalmente el Diluvio se nos muestra también como símbolo de la segunda venida de Cristo al final de los tiempos, para la que el creyente debe estar preparado a fin de poder subir al arca de la Iglesia por la que se salvará de la muerte y llegará a la Vida Futura.



# Otros manuscritos del Fondo Complutense

*No es preciso tener muchos libros, sino tenerlos buenos*

Lucio Anneo Séneca

Los cuatro códices analizados hasta el momento presentan un gran interés iconográfico, histórico y codicológico, pero existen en el fondo otros manuscritos iluminados de época medieval que, si bien no tienen la misma trascendencia desde el punto de vista del análisis simbólico de la imagen, resultan determinantes para conocer la dimensión de la empresa cisneriana y la importancia del patrimonio librario Complutense.

No es la intención del presente trabajo realizar un catálogo exhaustivo del fondo manuscrito de la Universidad Complutense de Madrid sino, más bien, y como señalábamos en la introducción, conocer qué manuscritos medievales iluminados fueron seleccionados para formar parte de la universidad alcalaína y si la decoración contribuyó en algo a su elección. Por ello, nos limitaremos aquí a los códices realizados hasta el siglo XIV, procedentes del primitivo colegio de San Ildefonso y presentes en la dotación fundacional de ca. 1512, descartando los hebreos, pese a su interés en otros aspectos, ya que la iluminación que contienen es, en gran medida, la creada por la disposición del texto masotérico[793]. Tampoco nos referiremos a aquellos manuscritos que presenten algún tipo de decoración no figurativa, como letras coloreadas o con rasgueos, a pesar de su interés y calidad estética[794].

Además de los códices conservados actualmente, existieron otros que se fueron perdiendo a lo largo de la historia de la Universidad, por sustracción, por ser considerados obsoletos o debido a desastres como la Guerra Civil de 1936-39. Dado lo somero de las descripciones de los índices de la Biblioteca Complutense,

[793] Sobre la Biblia Hebrea BH Mss 1 y BH Mss 2 se pueden consultar entre otros:
MARTÍN CONTRERAS, E.: *Apéndices masoréticos: códice M1 de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: CSIC, Departamento de Filología Bíblica y de Oriente Antiguo, 2004.
VEGAS MONTANER, L.: *Aspectos textuales de la Vetus Latina en II Crónicas según el ms. Complutense I*. Tesis inédita de Universidad Complutense de Madrid, 1976.
SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Comentario al Ms. 1 de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid: Biblia hebraica, s. XIII" en *Ex-libris universitatis: El patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas*... Madrid: CRUE, 2000, pp. 205-206.
ORTEGA MONASTERIO, Mª. T.: *Estudio masorético interno de un manuscrito hebreo bíblico español: códice nº 2 de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

[794] Dentro de este tipo de decoración no figurativa se encuentran los siguientes manuscritos medievales: 35, 39, 45, 46, 70, 71, 89. 93, 104, 107, 126, 134, 143, 146 y 147.

resulta casi imposible determinar cuáles de los manuscritos perdidos con anterioridad a la elaboración del Catálogo de José de Villa-Amil y Castro poseían algún tipo de ilustración, por lo que el estudio se ha limitado a los que allí aparecen descritos como iluminados.

**Los códices desaparecidos[795]**

La larga vida de la institución Complutense, así como los cambios de mentalidad y mil otros avatares históricos han ocasionado la pérdida de abundantes obras manuscritas, piezas irremplazables por ser, en palabras de Manuel Sánchez Mariana, "vehículos transmisores de un texto y testimonios arqueológicos de una determinada sociedad"[796].

Como desarrollaremos más adelante, la pérdida de códices fue frecuente desde los primeros años de existencia del Colegio de San Ildefonso y, ya en 1526, encontramos misales y libros litúrgicos apartados del uso por ser considerados obsoletos. Más grave es lo narrado por Perez Bayer sobre los manuscritos hebreos y griegos vendidos a un polvorista de Alcalá[797] o lo sucedido con las *Leyes de Moros*, manuscrito del siglo XII robado antes de 1800 y devuelto a la Universidad para ser sustraído de nuevo, junto con la copia que se había realizado, antes de 1870[798].

Sin embargo, fue la Guerra Civil de 1936-39 el mayor desastre del fondo Complutense. El informe que Vicente Navarro Reverter, Jefe del Servicio de Recuperación y Devolución Bibliográfica, presentó al fiscal instructor de la causa

[795] Queremos agradecer a Dña. Marta Torres Santo Domingo, directora de la Biblioteca Histórica, toda la información que nos ha proporcionado sobre los procesos de recuperación del fondo Complutense tras la Guerra Civil y que ha sido determinante en la elaboración de este trabajo.
[796] SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Introducción al libro manuscrito*. Madrid: Arco Libros, 1995, p. 9
[797] PÉREZ BAYER, F.: *Por la libertad de la literatura española.* Alicante, 1991, p. 402, recogido en PESET, M.: "Libros y Universidades" en *Ex-libris universitatis: el patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas.* Madrid: Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas, 2001 p. 33
[798] SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. cit.*, 1995. Págs. 362.

general sobre las pérdidas del "Tesoro Bibliográfico Nacional" en 1940 resulta determinante para comprender la dimensión de lo perdido:

> *Aunque no puedo proporcionar a V.I. una estadística detallada se puede adelantar que el Tesoro Bibliográfico Nacional ha sufrido pérdidas considerables. En primer lugar los códices de la Universidad de Madrid, llamados Complutenses que han aparecido calcinados en el desescombro de la Ciudad Universitaria; además de estas joyas únicas en su género, de la misma Facultad de Filosofía y Letras, se ha perdido la mayor parte de la Biblioteca, abundante en libros raros y manuscritos….*[799].

Entre los manuscritos anteriores al siglo XV que José de Villa-Amil y Castro describe como iluminados en su *Catálogo de los manuscritos*[800] de 1878 existen cinco que no se conservan hoy en día:

BH MSS 24: *Comentario al evangelio de Mateo* de San Juan Crisóstomo y *Encomio a San Pedro Philoptocon* de Juan Diácono.
BH MSS 25: *Homilías sobre el Génesis* de San Juan Crisóstomo
BH MSS 32: Biblia latina
BH MSS 43: *Tractatus in Evangelium secundum Lucam* de Beda el Venerable
BH MSS 48: *Breviarium Toletanum*

Ninguno de ellos aparece en la *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha*[801] ni en los documentos de 1940-41 que relatan la recuperación de otros códices que no habían podido ser rescatados en 1937[802], como sucedió con el *Breviarium Historia Catholica* de Jiménez

[799] A.H.N. Fondos contemporáneos. Causa General. Legajo 1557 (Madrid. Pieza undécima. Tesoro Artístico). Negativos 3452.
[800] Como ya se señalo al comienzo, la signatura topográfica actual de los manuscritos de la Colección Complutense procedentes del Colegio Mayor de San Ildefonso es la en su día estableció Villa-Amil. Véase VILLA-AMIL Y CASTRO, J. De: *Catálogo...*, 1878.
[801] Archivo Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (UNIVERSIDAD CENTRAL BIBLIOTECA. Dirección 1937-1950. Gestión de Lasso de la Vega. Caja 1). Documento nº 1.
[802] *Relación de los manuscritos e incunables encontrados en las trincheras de la Ciudad Universitaria…* Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección. Serie Comunicaciones y Oficios, 1940 nº 3642.

de Rada, quemado en la guerra pero recuperado en los trabajos de desescombro del año 40[803], por lo que es factible pensar que todos ellos desaparecieran del fondo Complutense a causa de los daños ocasionados por la Guerra Civil.

**BH MSS 24: Obras de San Juan Crisóstomo y Juan Diácono**

**Autor:** Juan Crisóstomo, Santo, ca. 344-407
**Título:** *Comentario al Evangelio de Mateo*
**Autor:** Juan, Diácono
**Título:** *Encomio a San Pedro Philoptocon*
**Fecha:** Siglo X-XI?
**Medidas:** 344 x 260 mm
**Extensión:** 207 h.
Villa-Amil 24 / Graux -Martin 3

Se trataba de un manuscrito griego que contenía el *Comentario al evangelio de Mateo* de san Juan Crisóstomo y el *Encomio a San Pedro Philoptocon* de Juan Diácono.

La obra de san Juan Crisóstomo estuvo ampliamente representada en la Biblioteca Complutense mediante dos volúmenes en griego y otros cuatro en latín y su presencia junto a otros padres como San Agustín, San Gregorio, Orígenes o San Cipriano parece estar relacionada con la atención que las nuevas corrientes humanístico-teológicas impulsadas, entre otros, por Francisco de Vitoria y el propio Cisneros prestaron a las fuentes bíblicas y patrísticas frente a los compendios medievales en uso unos años antes.

San Juan Crisóstomo (ca. 347-407) es considerado por la Iglesia católica uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia del Oriente. Su capacidad oratoria y su labor como predicador hicieron que recibiera el sobrenombre de "Crisóstomo", que significa “Boca de oro”. En el año 398 fue nombrado metropolitano de

“Memoria anual correspondiente al año 1940”. Separata del *Boletín de la Biblioteca Universitaria de Madrid*. Madrid, 1941, pp. 9- 12

[803] Al respecto véanse las pp.339-40 del estudio del manuscrito 138

Constantinopla pero sus críticas a la vida licenciosa del clero y la denuncia de los abusos de las autoridades imperiales le crearon numerosas dificultades a lo largo de su vida, hasta el punto de ser enviado a una región remota en la frontera de Armenia donde terminó sus días[804].

Su obra se caracteriza por una interpretación directa de las escrituras propia de la escuela de Antioquia, que huye de la alegoría y aplica las enseñanzas a la vida cotidiana del cristiano. En su producción literaria destacan sobre todo las homilías, varios centenares, normalmente recogidas en forma de notas que posteriormente eran revisadas por el santo. En concreto, las noventa *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo* representan el más antiguo comentario completo sobre el texto del primer evangelista.

El códice aparece mencionado en el *Index omnium librorum* de ca. 1512 y en los inventarios de 1523 y 1526 pero nada se dice en ellos de sus características físicas, más allá del contenido y que estaba escritos en lengua griega.

El algo más explicito *Libro del ynbentario de los Zensos alquitar (…) y bienes muebles de la Librería* [805]de 1565 lo describe de la siguiente manera:
*Chrisotomus Super Matheum. grece, de pergamino.*

El *Index librorum manuscriptorum*[806] de 1745, realizado en Alcalá de Henares como complemento al de los impresos que se había hecho unos años antes, lo recoge como un códice de pergamino grueso en una letra de extrema antigüedad y lo considera obra de la misma mano que el desaparecido Ms. 25, que contenía las *Homilías sobre el Génesis* del mismo autor. En una anotación manuscrita marginal se añade que los códices tenían 207 y 252 hojas cada uno.

[804] Para la biografía del santo se puede consultar, entre otros: ARRARAS, F.: *San Juan Crisóstomo*. Madrid: Atlas, 1943
[805] A.H.N. Libro 920, fol. 170r.
[806] B.U.C.M. BH Mss. 307, fol. 12v.

El *Catálogo de los manuscritos* de Villa-Amil lo refiere como escrito a dos columnas, en una letra de gran antigüedad y señala que una anotación manuscrita anónima en el número 25 los data a ambos en el siglo X[807]. En lo relativo a la decoración, sólo se menciona que la inicial iluminada correspondiente al *Encomium* había sido arrancada por esas fechas pero nada se dice de si el resto del manuscrito conservaba algún tipo de iluminación.

El manuscrito aparece recogido también en la obra que Charles Graux publicó en 1892[808] a la que remitimos para la descripción codicológica completa de este códice desaparecido. Del Ms. 24, Graux dice que presenta la misma encuadernación que la Biblia Griega, es decir de becerro amarillo-rojizo, con cierres de cobre y en cada tapa las armas coronadas por el sombrero arzobispal; en el lomo aparecería el título y el número 159; en las guardas, una serie de signaturas antiguas y en el folio 1, en otra mano, *Visto 614*[809]. Al referirse al 25, señala que en la guarda delantera aparecía la anotación *Del siglo X este y el otro ms. de S. Juan Chrysost* que también refiere Villa-Amil.

Al respecto de este códice que contenía el *Comentario sobre San Mateo,* resulta interesante la posible relación con la edición promovida por Isabel la Católica en los primeros años del siglo XVI, cuya versión realizaba en Sevilla Fray Juan de Quevedo, franciscano amigo del Cardenal Cisneros. Con vistas a esta labor, la reina solicitó a Perafán de Ribera el préstamo de un ejemplar manuscrito de la obra que les sirviera a traductor e impresor como ejemplar de referencia pero el Adelantado, en una carta al Conde de Ribera, explica que el ejemplar requerido, que había pertenecido a su padre, se había perdido en un reparto de bienes[810]. Si

[807] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…, 1878,* p. 6
[808] GRAUX, C.: *Notices Sommaires des manuscrits grecs d'Espagne et de Portugal.* París, Ernest Leroux, 1892, pp. 126-129.
[809] Probablemente se trate de un error de transcripción ya que la anotación *Visto 1614* o *Visto año de 1614* aparece en muchos de los manuscritos, coincidiendo probablemente con la revisión del fondo bibliográfico que se realiza entre 1611 y 1615 durante la reforma de Diego Hernando de Alarcón y Pedro de Tapia
[810] GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J.: *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", 1999, p. 50 y notas 4* y 5.

bien es imposible afirmar que este ejemplar sirviera para los trabajos de impresión, no deja de llamar la atención su presencia en la Biblioteca Complutense.

Gregorio de Andrés considera, sin embargo, que el códice pudo llegar a España en 1512 junto a otros que trae el cretense Demetrio Ducas con vistas a la Biblia Políglota Complutense[811].

No consta en la *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha* ni en los documentos del año 40 relativos a la recuperación de fondos.

**BH MSS 32: Biblia latina**

**Título:** *Biblia latina*
**Fecha:** Siglo X?
**Medidas:** 510 x 379 mm.
**Extensión:** 139 h.
Villa-Amil 32 / Domínguez Bordona 1167 / Millares Carlo 215 / Eguren Biblia 7ª de la Universidad Central

Los primeros índices de la Biblioteca Complutense son bastante vagos en sus descripciones por lo que resulta difícil identificar cuál de las entradas hace referencia al presente códice. En el *Index Omnium Librorum*[812] de hacia 1512 encontramos las siguientes menciones:

*Biblia gotica*

*Biblia gotica*

*Prima pars biblie antique*

*Secunda pars biblie antique*

*Biblia*

*Biblia*

[811] ANDRÉS, G. de: "Descripción sumaria de las colecciones de códices griegos del siglo XVI" en E*studios Clásicos,* 66-67, XVI, 1972, pp. 220-221.
[812] A.H.N. Universidades. Libro 1090, f. 33r.

Los índices de 1523[813] y 26[814] son igual de escuetos e introducen las siguientes referencias:

*Inventario de los bienes del colejio mayor de San Yldefonso,*:

*Biblya gotica en dos cuerpos en pergamino*

*Biblia Latina manuscripta en pargami[no]*

*Inventario del archivo, sacristía, librería y bienes inmuebles del Colegio de San Ildefonso, San Pedro y San Pablo*:

*Secunda pars biblie in pergameno*

*Biblia gotica en dos cuerpos en pergamino*

*Biblia latina manu scripta in pegameno*

El *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería* de 1565[815] menciona las siguientes biblias:

*Dos libros muy grandes que es la Biblia scriptos de letra ghotica. De pergamino viejos en tablas coloradas.*

*Otro cuerpo grande que es biblia latina scripta en pergamino y letra gotica. Enuesado*

*Otros dos libros grandes que es biblia de pergamino y de mano en tablas negras*

Teniendo en cuenta que los números 33 y 34 del catálogo son dos partes de una misma Biblia, nos inclinamos a pensar que las descritas en dos volúmenes son éstas (aunque se les llame indistintamente *biblia gótica en dos cuerpos* o *biblie antique*), mientras que las Biblias 31 y 32 escritas en minúscula visigótica serían las restantes, aunque la clasificación varíe también entre *gótica* y *latina*[816].

[813] A.H.N. Universidades. Libro 1091, f. 6v
[814] A.H.N. Universidades. Libro 1092, f. 21r
[815] A.H.N. Universidades. Libro 920, f. 166r.
[816] El propio José de Villa-Amil, al describir esta Biblia en su *Catálogo de los manuscritos…* dice que está escrita en letra gótica. Cuando en otras ocasiones se refiere a lo que actualmente se denomina escritura gótica suele emplear el término *cuadrada*.

Los inventarios más recientes conservados, señalan el origen de las dos biblias visigóticas en Toledo, desde donde llegaron al Colegio de San Ildefonso, y afirman que en el prólogo de la Políglota se datan con más de ocho siglos de antigüedad.

Según señala Ramón Gonzálvez, con anterioridad a la intervención del cardenal Cisneros se conservaban en la catedral toledana diecisiete códices mozárabes que fueron consignados en el inventario de Sancho Martínez[817], aunque sin detallar su contenido. En su opinión, es muy probable que se tratara de códices no litúrgicos ya que el rito hispánico estaba expresamente prohibido en la catedral y su restitución no se produce hasta que Cisneros funda para ello la capilla del Corpus Christi[818]. El inventario de Bernal Zaffont, de mediados del siglo XIV, describe algunas de las obras mozárabes, lo que ha permitido identificar unos nueve manuscritos conservados actualmente, entre los que se encuentra la *Biblia Hispalense,* pero no se existe ninguna Biblia que pueda relacionarse expresamente con las complutenses[819]. Si bien no es posible confirmar esta hipótesis, no se puede descartar que quizá las Biblias 31 y 32 procedieran de este fondo no descrito en su totalidad[820] o de alguna de las parroquias toledanas cuyos fondos sirvieron para restituir la liturgia en la Catedral[821].

Tanto el índice de 1745 como el catálogo de Villa-Amil dicen de ella que se encontraba incompleta pues comenzaba con los dos últimos versículos de los Proverbios. Villa-Amil la describe como escrita a tres columnas *en letra gótica algo más redonda* que la de la Biblia 31[822]. Sobre su decoración señala que poseía

[817] ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO, X.12.B.I.I. (1277 abril 1 Toledo). Copia simple inconclusa.
[818] GONZÁLVEZ RUIZ, R.: *Op. cit*, 1997, pp. 764-773
[819] Ibíd., p. 771
[820] Gonzálvez señala también que Juan de Vallejo, biógrafo del Cardenal, da alguna noticia difusa de la visita de Cisneros a la Biblioteca Capitular de Toledo, *donde fijó sus ojos en los viejos códices visigóticos*. GONZÁLVEZ RUIZ, R.: "Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo" en LÓPEZ-VIDIRERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M. (Ed.): *El libro antiguo español. IV, Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII).* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca; [Madrid]: Patrimonio Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, p. 252
[821] Sobre los códices visigóticos toledanos véase también MILLARES CARLO, A.: *Los códices visigóticos de la catedral toledana: cuestiones cronológicas y de procedencia*. Madrid: Academia de la Historia, 1935.
[822] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, p. 10.

numerosas letras capitales, muchas de ellas mutiladas, así como varias hojas de cánones con arcos de herradura y la representación de los evangelistas y sus símbolos en los principales capiteles de las arquerías. Sobre la datación afirma que, aunque se consideró durante tiempo como coetánea de la Biblia 31, ya José María Eguren afirmó que pertenecía al siglo XI.

José María Eguren en su *Memoria descriptiva de los códices más notables conservados en los Archivos eclesiásticos de España*[823] dice de la Biblia 32 que es un códice de 139 folios escritos a tres columnas y que se halla incompleto por el principio y el fin. Refiriéndose a obras anteriores, señala también que al manuscrito se le ha dado una gran antigüedad, aunque, en su opinión, la escritura parece del siglo XI.

Samuel Berger en la *Historie de la Vulgata* hace referencia al códice complutense y lo data en el tránsito del siglo IX al X. Al referirse a la decoración de esta biblia dice que "el arte es grosero e infantil; los evangelistas están representados con una rara inexperiencia" y, en su opinión, algunas de las ornamentaciones recuerdan al estilo del Codex Cavensis[824].

Tanto Charles Upson en *Collectanea Hispánica*[825] como Zacarías García Villada en su obra *Paleografía Hispánica* la mencionan, atendiendo exclusivamente a particularidades paleográficas[826]. Mariano Revilla, en su estudio sobre la *Políglota* de Alcalá, incluye la Biblia 32 entre los manuscritos que sirvieron para su redacción y afirma que su letra es algo más redonda que la de la Biblia 31 y que estaba decorada con títulos e iniciales de colores. Sobre su encuadernación señala que era de época Cisneriana *con fuertes tapas de madera forradas en cuero*[827].

---

[823] EGUREN, J. M.: *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1859, p. 18.
[824] BERGER, S.: *Histoire de la Vulgata,* p. 15. Recogido en BERMEJO, Mª. T.: "La segunda Biblia visigótica de Alcalá". En*: Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, T. II, (1935), Núm. 1 y 2, p. 65.
[825] UPSON, C.: *Collectanea Hispanica.* París, F. Paillart, 1919, p. 18.
[826] GARCÍA VILLADA, Z.: *Paleografía española: precedida de una introducción sobre la paleografía latina e ilustrada…* Madrid: Centro de Estudios históricos, 1923, p. 115.
[827] REVILLA RICO, M.: *La Políglota de Alcalá: estudio histórico-crítico*. Madrid: Imprenta Helénica, 1917, p. 137-143

Domínguez Bordona la menciona también en dos de sus obras. En el *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles* dice de ella que es de tipo andaluz y que conserva iniciales y arquerías que recuerdan a los de la *Hispalense*; incluye además una reproducción de la segunda página de cánones[828]. En la obra de 1933, *Manuscritos con pinturas,* se refiere a ella como mozárabe del siglo X con "letras de lacerías, follajes y animales: las de los Evangelios con sus respectivos símbolos". Señala también que posee tres páginas de cánones con arquerías de herradura y las alegorías de los evangelistas y que procede de la universidad de Alcalá. Incluye también una reproducción de la tercera página de cánones[829].

Manuel Gómez Moreno la menciona en el apartado dedicado a los códices de su obra de 1919 *Iglesias Mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Al referirse a las diferentes escuelas y tendencias que se pueden apreciar dentro de la miniatura del siglo X, señala que junto a obras puristas, de extrema sencillez y con dejos carolingios, como la Biblia Cavense, "encontramos la Segunda Biblia Complutense, ampliamente decorada y luego la Hispalense cuyo mérito principal está en sus ilustraciones"[830].

Manuel C. Díaz considera que, pese a que las opiniones han situado esta Biblia en los límites del siglo IX y X, debería datarse en la primera parte del siglo X ya que la Biblia 31, según lo aceptado frecuentemente, es posterior al 927. Para este autor, el origen de la *Segunda Biblia de Alcalá* es, sin duda, Córdoba desde donde viajaría a Toledo y posteriormente a Alcalá para ser empleada en la edición de la Biblia Políglota Complutense[831].

---

[828] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Exposición de códices miniados españoles: catálogo*. Madrid : Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929, p. 13
[829] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933. Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 493
[830] GÓMEZ MORENO, M.: *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1975, pp. 355-56.
[831] DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Manuscritos visigóticos del sur de la Península: Ensayo de distribución regional*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, p. 163.

De gran interés para el análisis de este manuscrito resulta el artículo publicado en 1935 por Mª Teresa Bermejo al respecto de la Biblia 32[832], esencial además porque incluye varias fotografías en blanco y negro, que constituyen uno de los pocos testimonios gráficos del códice perdido, algo excepcional que no sucede con ninguno de los otros manuscritos desaparecidos. A él remitimos además para la organización interna del texto.

El artículo de Bermejo, hace un recorrido por la bibliografía referente a la obra y concluye, siguiendo a Domínguez Bordona, que debe datarse en la primera mitad del siglo X. Señala además que se observan tres manos diferentes en el manuscrito aunque con un *ductus* muy similar y que, al igual que en la *Biblia Hispalense,* el copista ha cometido el error de atribuir a San Jerónimo el prólogo de Rabano Mauro a la carta de San Pablo a los romanos. El manuscrito se copió en letra minúscula visigótica, pequeña ancha y de arcos bajos, caracteres que, según Millares Carlo, corresponderían a la escuela andaluza[833].

La Biblia 32 poseía, además, anotaciones marginales en minúscula visigótica y en árabe, así como foliación moderna, y se observaban también abundantes mutilaciones de páginas completas e iniciales[834]. En cuanto a la decoración, el manuscrito poseía abundantes capitales y encabezamientos en rojo, verde y amarillo, la mayor parte de motivos geométricos y una sola antropomorfa en el folio 69 v (Fig. 1).

**Fig. 1.** ***Capital con cabeza de evangelista*****, fol. 69v.**

[832] BERMEJO, Mª. T.: "La segunda Biblia visigótica de Alcalá". En*: Boletín de Bibliotecas yBibliografía*, T. II, (1935), Núm. 1 y 2, pp. 63-84.
[833] MILLARES CARLO, A.: *Tratado de paleografía española*. Madrid: Villaiz (Librería y Casa Editorial Hernando), 1932, p. 161.
[834] BERMEJO, Mª. T.: *Op. cit.,* p. 73

Además de por las iniciales, el manuscrito estaba adornado con varias páginas de cánones bajo arquerías de herradura. Las dos primeras tablas de concordancia mostraban arcos de herradura sobre columnas con decoración de atauriques; los arcos superiores, de mayor tamaño, cobijaban a otros más pequeños y entre ambos se disponía la representación de los evangelistas afrontados a sus respectivos símbolos. La última de ellas, por el contrario, empleaba serpientes entrelazadas como elementos arquitectónicos.

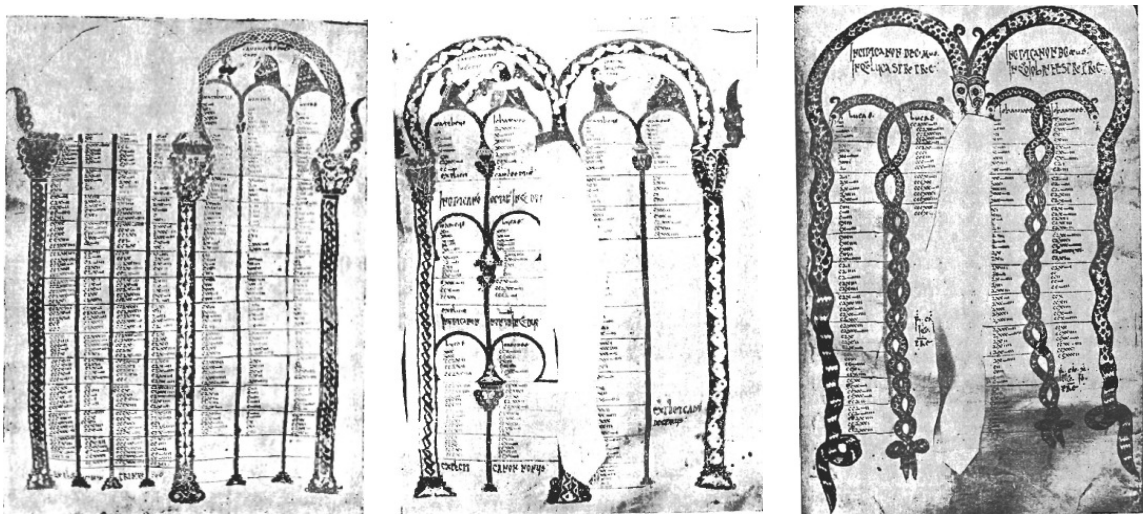


**Fig. 2.** ***Tablas de cánones*****, fols. 67v-68v.**

La aplicación del color, como suele ser habitual en este periodo, se hace en superficies planas bien delimitadas, aunque en opinión de Bermejo, el trazado de los contornos en esta Biblia se muestra algo vacilante, ya que el autor es mejor colorista que dibujante. Las representaciones más habituales son

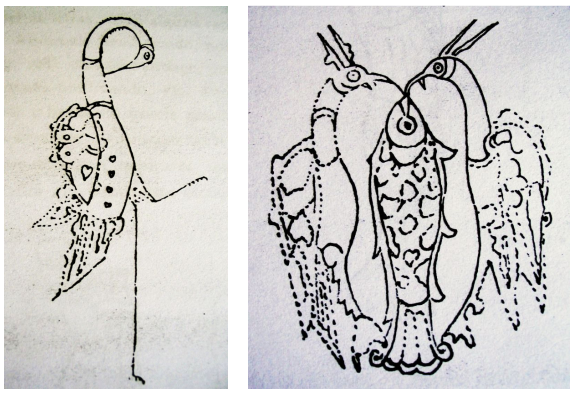


**Fig. 3.** ***Esquema de dos iniciales***

las geométricas y zoomorfas de peces y pájaros en los que Bermejo advierte cierta influencia inglesa. La inicial del folio 94 es, en su opinión, idéntica a la del 168v de la *Biblia Hispalense,* aunque esta última sólo se ha perfilado a tinta[835].

**BH MSS 43: *Tractatus in Evangelium secundum Lucam* de Beda el Venerable**

**Autor:** Beda, El Venerable, Santo, 673-735
**Título:** *Tractatus in Evangelium secundum Lucam*
**Fecha:** Siglo XII-XIII?
**Medidas:** 366 x 252 mm
**Extensión:** 224 h.
Villa-Amil 43

Se trata muy probablemente del manuscrito que aparece consignado en los índices junto al códice que contiene los comentarios al *Cantar de los Cantares* de Beda y Gregorio que aquí estudiamos (Mss. 38) y el Comentario de Beda a las *Epístolas* de San Pablo que aparece en el *Rendimiento de Cuentas*[836] y que ya no se conservaba en época de Villa-Amil. Este último documento, en su folio XXIr, señala que la obra *Beda super epistolas* fue parte de un lote de libros comprados en Medina en el año de 1500 por los secretarios Juan de Frías y Juan de Viana y costó trescientos ochenta maravedíes.

El inventario de 1565[837] lo describe como "Beda super evangelia en pergamino, en becerro con tachones". A continuación describe la obra "Beda in epístolas Pauli en tablas negras con tachones".

Como ya hemos referido al estudiar los catálogos e índices de la Biblioteca Ildefonsina y el manuscrito 38[838], los tres códices de Beda aparecen referidos como volúmenes independientes en los índices de los siglos XVI y en los que se realizan

[835] BERMEJO, Mª. T.: *Op. cit.*, pp. 77-83
[836] Sobre este documento véanse las pp. 46-48.
[837] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 165v.
[838] Véane las pp. 57-58 y 187-8.

a partir de 1745, pero no así en el de 1720[839] (Mss. 335) y su copia en limpio[840] (Mss. 308) que mencionan un comentario de Beda a San Lucas en tres volúmenes y no hacen referencia a los otros dos. Las menciones por separado a las tres obras que encontramos en los inventarios anteriores y posteriores, así como la referencia a la compra del *Comentario a las epístolas* en el *Rendimiento de cuentas...*, parece descartar que el comentario mencionado en los Mss. 335 y 308 fuese una obra en tres volúmenes sino que, más bien, pudo ser una errata del bibliotecario que examinase la colección o del que redactara el inventario que asumió las tres obras diferenciadas como parte integrante del *Comentario al Evangelio de Lucas*.

El *Index librorum manuscriptorum*[841] de 1745, complemento al de los impresos que se había hecho unos años antes, se describe la obra "Bedae (Venerabilis) expositio in euangelium S. Lucae" como un códice de pergamino escrito en letra redonda (probablemente carolina), de indudable antigüedad pero sin datar. En una anotación manuscrita marginal se añade que la obra tenía "220 fojas útiles".

La mejor fuente de descripción que conservamos para conocer cómo fue el manuscrito 43 es el mencionado *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central,* elaborado por José de Villa-Amil en 1878 y que lo describe como "códice escrito en 224 hojas de pergamino (…), a dos columnas con letra de transición de la gótica[842] a la francesa (…), e iniciales de colores adornadas de follajes propios del estilo románico. Puede considerarse como del siglo XII o principios del XIII"[843].

Domínguez Bordona, en su catálogo de 1933[844], no describe el manuscrito 43 entre los del fondo de la Universidad Central, probablemente porque las iluminaciones que adornasen el códice no fueran de mucha relevancia.

---

[839] B.U.C.M. BH Mss. 335, f. 10v
[840] B.U.C.M. BH Mss. 308, f. 22v
[841] B.U.C.M. BH Mss. 307, f. 12v
[842] Con frecuencia Villa-Amil utiliza el término *gótica* para referirse a manuscritos en letra carolina mientras que lo que actualmente se denomina escritura gótica aparece referida como *cuadrada*.
[843] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*1878., p. 14.
[844] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933, Tomo I (ÁVILA - MADRID), pp. 493-497

No consta en la *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha* ni en los demás documentos relativos a la recuperación de códices.

Aunque es imposible conocer el aspecto real del manuscrito, dadas las descripciones nos inclinamos a pensar que se tratase de un códice escrito en letra carolina y con iniciales similares a las que decoran el *Comentario al Cantar de los Cantares* descritas por Villa-Amil como "de vivos colores adornadas con figuras y adornos de gusto románico" [845].

**BH MSS 48: *Breviarium Toletanum***

**Título:** *Breviarium toletanum*
**Medidas:** 223 x 157 mm
**Extensión:** 501 h.
Villa-Amil 48 / Domínguez Bordona 1171

Entre las obras perdidas con posterioridad a la elaboración del Catálogo de Villa-Amil se encontraba un *Breviarium Toletanum* que, según la tradición, había pertenecido al cardenal Cisneros.

El índice de hacia 1512[846] menciona un "Breviarium qus.(?) Regulae beati Isidori". El *Libro del ynbentario de los Zensos alquitar…* de 1565 menciona entre los libros de la biblioteca un "Breviarium secundum regulam Beati Isidori que es el moçarabe, en pergamino, y en tablas coloradas"[847], el único cuya descripción parece encajar con el manuscrito 48. Sin embargo, entre los libros que se conservaban en la iglesia se menciona un "breviario grande del Arçobispo enquadernado en tablas y vezerro" que quizá fuera el que aquí tratamos[848].

[845] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878,p. 13
[846] A.H.N. Universidades. Libro 1090, fol. 34r.
[847] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 161r.
[848] Ibid. fol 265v.

El índice de 1745[849] y el *Catálogo de los manuscritos* de Villa-Amil[850] coinciden en describirlo como un códice escrito en vitela de excelente caligrafía y ricamente adornado con numerosas capitales iluminadas y enriquecidas con oro, muchas de las cuales habían sido arrancadas, dañando el manuscrito en gran medida. Señalan así mismo ambos catálogos que el códice conservaba pegado a las tapas de terciopelo rojo un resto de la piel de la encuadernación original, en el que estaba grabado el escudo de armas de la Iglesia Toledana con la imagen de la imposición de la casulla a San Ildefonso y la cruz y el capelo cardenalicios y que gozaba de gran estimación porque se creía que había pertenecido al cardenal Cisneros. Ninguno de estos dos catálogos da fecha, ni siquiera aproximada para el códice.

Domínguez Bordona es muy somero en su descripción y sólo dice de él que estaba *ornado con hermosas iniciales de oro y colores, con follajes* y que perteneció al Cardenal[851].

No consta en la *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha* de 1937 ni en los demás documentos alusivos a la recuperación del fondo bibliográfico.

[849] B.U.C.M. BH Mss. 307, fol.
[850] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878,p. 16.
[851] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.,* 1933, Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 494.

## Los manuscritos conservados

### BH MSS 31: *Biblia latina*

**Título:** *Biblia latina*
**Fecha:** Siglo X *med.*
**Medidas:** 490 x 360 mm.
**Extensión:** 331 h.
BH MSS 31 / Villa-Amil 31/ Domínguez Bordona 1166 / Millares Carlo 214/ Eguren Biblia 8ª de la Universidad Central

La Biblia latina Mss 31 es uno de los manuscritos más importantes del fondo Complutense, no sólo por su antigüedad sino por haber sido empleada para la edición de la Biblia Políglota Complutense.

Muy dañada en la Guerra Civil, fue llevada al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid en 1976 junto con otras 12 piezas, siendo director de la Biblioteca Complutense Fernando Huarte, para su restauración. La encuadernación se ha perdido y aproximadamente dos tercios de los folios, en concreto los más cercanos a las tapas, sólo conservan la mitad de su superficie. Se encuentra digitalizada a texto completo en la Biblioteca Digital Dioscórides[852].

**Fig. 4. Primer folio conservado.**

**Fig. 5. Folio 184r.**

[852] http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B20833532&idioma=0

Como ya hemos señalado en el análisis de la desaparecida Biblia 32, los primeros índices de la Biblioteca Complutense son bastante vagos en sus descripciones por lo que resulta difícil identificar a cuál de los códices se está haciendo referencia en cada momento. En el *Index Omnium Librorum*[853] de hacia 1512 encontramos las siguientes menciones:

*Biblia gotica*

*Biblia gotica*

*Prima pars biblie antique*

*Secunda pars biblie antique*

Los de 1523[854] y 26[855] son igual de escuetos e introducen las siguientes referencias:

*Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso*:

*Biblya gotica en dos cuerpos en pergamino*

*Biblia Latina manuscripta en pargami[no]*

*Inventario del archivo, sacristía, librería y bienes inmuebles del Colegio de San Ildefonso…*:

*Secunda pars biblie in pergameno*

*Biblia gotica en dos cuerpos en pergamino*

*Biblia latina manu scripta in pergameno*

El *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería* de 1565[856] menciona las biblias siguientes:

*Dos libros muy grandes que es la Biblia scriptos de letra ghotica. De pergamino viejos en tablas coloradas.*

*Otro cuerpo grande que es biblia latina scripta en pergamino y letra gotica. Enuesado*

[853] A.H.N. Universidades. Libro 1090, f. 33r.
[854] A.H.N. Universidades. Libro 1091, f. 6v.
[855] A.H.N. Universidades. Libro 1092, f. 21r.
[856] A.H.N. Universidades. Libro 920, f. 166r.

*Otros dos libros grandes que es biblia de pergamino y de mano en tablas negras*

Teniendo en cuenta que los números 33 y 34 del catálogo son dos partes de una misma Biblia, nos inclinamos a pensar que las descritas en dos volúmenes son éstas (aunque se les llame indistintamente *biblia gótica en dos cuerpos* o *biblia antiqua*), mientras que las Biblias 31 y 32 escritas en minúscula visigótica serían las restantes, aunque la clasificación varíe también entre *gótica* y *latina*[857].

Los inventarios más recientes conservados[858], señalan el origen de las dos biblias visigóticas en Toledo, desde donde llegaron al Colegio de San Ildefonso, y afirman que en el prólogo de la Políglota se datan con más de ocho siglos de antigüedad.

Como señalábamos al referirnos a la desaparecida Biblia 32, aunque en la Catedral de Toledo se conservaban diecisiete códices mozárabes antes de la llegada de Cisneros, los inventarios conservados no permiten identificar ninguno de los manuscritos con las Biblias complutenses. Sin embargo, entre los códices no descritos o en algunas de las parroquias cuyos fondos sirvieron para restituir la liturgia mozárabe se podría fijar, tal vez, la procedencia de estas obras[859].

En 1780, el padre Andrés Merino, en su *Escuela de leer letras cursivas* dice de la Biblia 31:

> *Este es aquel Código tan alabado de los editores de la Biblia complutense, los quales corrigieron principalmente por ella el texto de la translación de San Jerónimo, y afirmaron que dicho Código se había escrito 800 años antes y, por consiguiente, antes de la entrada de los moros…*[860].

---

[857] El propio José de Villa-Amil, al describir esta Biblia en su *Catálogo de los manuscritos…* dice que está escrita en letra gótica. Cuando en otras ocasiones se refiere a lo que actualmente se denomina escritura gótica suele emplear el término *cuadrada*.

[858] B.U.C.M. BH Mss. 307, f.
B.U.C.M. BH MSS 336, f.

[859] Sobre este fondo toledano y sus inventarios, véase p. 410 del presente estudio.

[860] MERINO DE JESUCRISTO, A.: *Escuela Paleographica o de leer letras antiguas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos***.** Madrid: por D. Juan Antonio Lozano… 1780, p. 65.

José María Eguren en su *Memoria descriptiva de los códices más notables conservados en los Archivos eclesiásticos de España*[861] data el códice en el siglo IX e incluso más antigua la supone Mariano Revilla, quien la consideró del tránsito del siglo VIII al IX[862]. Fue Millares Carlo en su *Corpus de Códices Visigóticos* quien señaló que en el último folio del manuscrito se podían leer dos noticias correspondientes a los años 927 y 880, y que, aunque dicho folio pertenecía a un códice diferente, debió añadírsele al de la Biblia 31 en el tiempo en el que fue copiado[863].

Domínguez Bordona dice de ella que está escrita en letra mozárabe de transición y que conserva algunas iniciales muy adornadas, así como los cánones de Eusebio con fajas iluminadas, formando lacerías y orlas[864].

Manuel C. Díaz, siguiendo a Canellas, afirma que en la obra intervinieron al menos dos copistas y que sin duda el texto añadido al final del manuscrito, aunque coetáneo, es de un copista diferente. En cuanto a la datación, señala que las conclusiones mencionadas anteriormente sobre la posible fecha del 927 no pueden tomarse por buenas ya que la anotación no forma parte del propio manuscrito sino que es posterior y, consecuentemente, "indiferente en cualquier sentido al tiempo verdadero en que se ejecutó el manuscrito"[865].

Una fuente esencial para el estudio del presente códice es el artículo que publicaron en 1935 Remedios Miquélez y Pilar Martínez, poco antes del desastre del fondo complutense en la Guerra Civil de 1936-39, al que remitimos además para la organización interna del texto[866]. Este artículo ofrece además una serie de

[861] EGUREN, J. M.: *Op. cit.*, p. 17.
[862] REVILLA RICO, M.: *Op. cit.*, pp. 137-143
[863] MILLARES CARLO, A.: *Corpus de códices visigóticos*. [Las Palmas de Gran Canaria] : Gobierno de Canarias [etc.], 1999, nº 214
[864] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933. Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 493
[865] DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Op. cit.*, pp. 162-3.
[866] MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: "El códice complutense o la primera Biblia visigótica de Alcalá" en *Anales de la Universidad de Madrid*, Tomo IV, Fascículo 3 (Letras), pp. 204-219

fotografías que, aunque de poca calidad, son uno de los pocos testimonios gráficos que conservamos del códice antes de su deterioro.

La *Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha*[867] de 1937 no incluye la Biblia 31 entre los recogidos, y tampoco se la menciona en el oficio de 14 de Octubre de 1940 ni en la *Memoria de la Biblioteca* correspondiente a 1940, publicada en 1941, por lo que no tenemos constancia de en qué momento se recuperó el códice.

Según nuestros cálculos, el manuscrito conservaría desde el folio XIIr hasta el CCCXXXIv[868]. El códice está realizado en pergamino de excelente calidad, sin apenas diferencia entre el lado del pelo y de la carne. La página se organiza a tres columnas en la mayor parte del manuscrito y a cuatro en el folio XVIII[869]. El pautado se ha realizado a punta seca y es prácticamente imperceptible y el punteado se conserva sólo marcando la separación entre la columna central y derecha. Conserva foliación romana en la parte inferior centra del recto de cada hoja que, según Villa-Amil, es moderna[870].

**Fig. 6. Detalle del foliado.**

[867] Archivo Biblioteca de la universidad Complutense de Madrid (UNIVERSIDAD CENTRAL BIBLIOTECA. Dirección 1937-1950. Gestión de Lasso de la Vega. Caja 1). Documento nº 1.
[868] La última cifra que se puede leer con claridad es CCCXXXIr; Villa-Amil sin embargo dice que contaba con 339 folios mientras que Miquélez y Martínez afirman que tenía 329; según el artículo de éstas últimas, una anotación manuscrita que se conservaba en la guarda mencionaba 330 hojas.
[869] Este dato se obtiene del mencionado artículo de Remedios Miquélez y Pilar Martínez ya que el estado actual del códice no permite la comprobación.
[870] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878,p. 8.

La tinta empleada es de color negro algo desvaído, aunque con una tonalidad bastante regular, y para los títulos de partes e iniciales se han empleado pigmentos verdes y rojos.

**Fig. 7. Detalle de iniciales y título realizados en rojo y verde**

El manuscrito se ha copiado en letra minúscula visigótica, pequeña ancha y de arcos bajos, caracteres que, según Millares Carlo, corresponderían a la escuela andaluza[871]. Según Miquélez y Martínez, la comparación con la Biblia 32 revela que la 31 es algo más descuidada y desigual que aquella. Además, en la confección del códice intervinieron más de un copista, como se desprende de ciertas particularidades paleográficas. El manuscrito conserva anotaciones marginales en árabe y latín, unas en minúscula visigótica y otras en letra gótica[872].

Según lo especificado en los trabajos de Villa-Amil y Miquélez y Martínez, existen una serie de folios que no pertenecerían originalmente al manuscrito. En concreto, la primera hoja, que contenía el prefacio de San Isidoro, habría sido decorada posteriormente con una orla de gruesos follajes y fuerte colorido. El folio segundo se habría añadido en época del Cardenal y contendría el escudo de Cisneros, jaquelado de oro y gules y coronado por la cruz y el sombrero arzobispal. En el vuelto de la hoja, aparecía el índice de la obra, algo incompleto en opinión de Villa-Amil, y realizado en una imitación de la escritura visigótica.

[871] MILLARES CARLO, A.: *Op. cit.*, 1932, p. 161.
[872] MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: *Op. cit*, pp. 212-13.

Según Miquélez y Martínez, también eran adiciones de época de Cisneros los folios XLIV, XLVII, XVLIII, XCIX, CXCVII, CCXXVII, CCXXVIII así como las iniciales de los folios XVI y CLXXXV y, del mismo modo, habrían sido retocadas las iniciales de los folios LXXXI, XCVII y el ángulo superior del folio CXI[873]. Villa-Amil afirma además que la última hoja, esta sí auténtica, era parte del libro de Ruth de otro gran códice coetáneo[874].

**Fig. 8. Inicial reparada en folio CLXXXV v**

En 1935, la Biblia conservaba una encuadernación del siglo XVI con cantoneras metálicas sobre paño rojo con el escudo cardenalicio en el centro. La encuadernación actual es fruto de la restauración y se ha realizado en becerro gofrado con una decoración geométrica muy sencilla y con broches metálicos.

En cuanto a la iluminación, el códice presentaba en origen ciento ochenta y tres iniciales con decoración geométrica y vegetal y siete zoomorfas[875]. Abundan además otras muchas exclusivamente perfiladas con tinta roja. Entre las vegetales y geométricas son frecuentes las hojas en forma de corazón y los entrelazos de dos o cuatro tallos y las zoomorfas representan en casi todos los casos peces muy estilizados; una sola capital muestra la figura de un pájaro que porta un ramo en el pico (Folio Cv).

**Fig. 9. Folio Cv. Inicial con forma de pájaro que porta una rama en el pico en 1935 y estado del folio en la actualidad**

[873] MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: *Op. cit.*, p. 214.
[874] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, 1878, p. 9.
[875] MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: *Op. cit*, p. 215.

El uso de peces y pájaros para la decoración es relativamente frecuente en el arte prerrománico. Ambas especies aparecen casi siempre con carácter positivo, ya sea como representación del alma del fiel en el caso de las aves o con connotaciones eucarísticas o bautismales para los peces[876].

En el primer folio se había realizado además en época cisneriana una orla decorativa y en el verso, el escudo del Cardenal, aunque en la actualidad este folio se ha perdido. El folio CCLXXVII contiene los Cánones de San Eusebio colocados bajo arquerías de medio punto realizadas en un colorido mucho más vivo que el del resto del manuscrito y e impropio de la época[877]. Además de que lo habitual en los códices mozárabes es que estos cánones aparezcan cobijados por arquerías de herradura, en las páginas contiguas se puede apreciar el trazado de unos arcos de herradura por traspaso de la tinta, lo que para Miquélez y Martínez es prueba suficiente de que el folio no es auténtico[878].

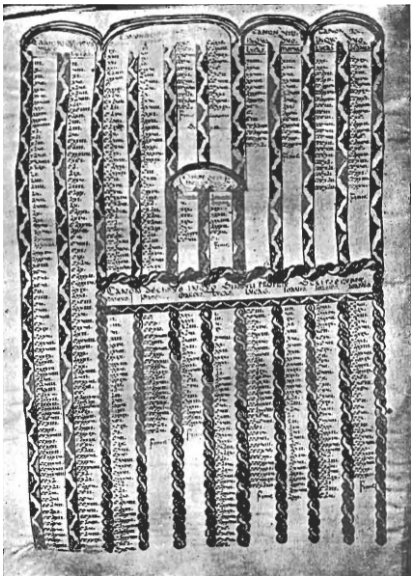


**Fig. 10. Folio CCLXXVIIv en 1935 y estado actual**

[876] Como es bien sabido, el pez fue también empleado en el mundo paleocristiano para referirse a Cristo, ya que sus letras en griego daban inicio a cada palabra de la profesión de fe *Jesús, Mesías, Hijo de Dios Salvador*.
[877] Las arquerías están realizadas en rojo, amarillo y azul. Además de ser colores diferentes a los del resto del códice, el uso del color azul se introduce en los manuscritos a finales del siglo XI.
[878] MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: *Op. cit.*, p. 217-18.

En general, la decoración del manuscrito muestra las características esenciales de la escuela andaluza, con colores apagados en tonalidades planas y con perfiles fuertemente delimitados. La ausencia de la figura humana es prácticamente absoluta. La comparación con la Biblia 32 y con la Hispalense pone de manifiesto, según Miquélez y Martínez, que la Biblia 31 es algo inferior en calidad pues no presenta la delicadeza y expresividad de las anteriores.

**BH MSS 33 y 34:** ***Biblia latina***

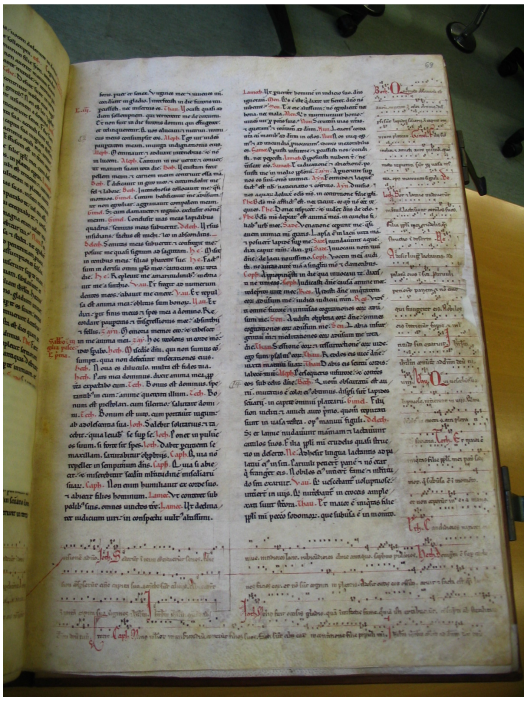
**Título:** *Biblia latina*
**Fecha:** Siglo XIII
**Medidas:** 529 x 359 mm.
**Extensión:** 101, 126 h
BH MSS 33-34 / Villa-Amil 33-34/ Domínguez Bordona 1166/ Eguren 9ª de la Universidad Central

Manuscrito copiado en pergamino de buena calidad que comienza por el lado del pelo, al modo latino. El texto se organiza a dos columnas y el pautado se ha realizado a punta seca. Presenta punteado en el margen interno y externo de la hoja. Los cuadernos son, en su mayoría, cuaterniones y aparecen signados al final en números árabes; también se conservan reclamos en vertical en el verso del último folio de cada cuaderno.

Está escrita en letra gótica muy regular que cumple las leyes de Meyer; la separación de palabras es muy marcada y no se observan demasiadas abreviaturas. Los títulos corrientes y de partes se han realizado en rojo.

Conserva iniciales muy sencillas en rojo, verde y azul y otras con elementos vegetales estilizados o pequeños rostros humanos. Las letras capitales de mayor tamaño han sido completamente mutiladas aunque en algunos casos se pueden apreciar pequeños restos de la decoración.

**Fig. 11. Detalle de inicial con rostro humano**



El manuscrito conserva notación neumática gregoriana en los folios 68r-69r del primer volumen, coincidiendo con las Lamentaciones de Jeremías. El uso de una única línea roja de pautado indica que se trata de una de las formas más antiguas de este tipo de notación.

**Fig. 12. Notación neumática gregoriana, fol. 69r.**

La encuadernación ha sido restaurada superponiendo la piel original con el escudo cardenalicio dorado a una cubierta nueva.

El primer volumen del manuscrito contiene desde el Génesis (incompleto) hasta el Libro de Job. El segundo volumen comienza con un prefacio de san Jerónimo, al que siguen los cuatro Evangelios, las Epístolas de Pablo, las Epístolas católicas, los Hechos de los Apóstoles y el Apocalipsis, que se halla incompleto por el final. Todos los índices e inventarios, desde el de hacia 1512, la describen en dos volúmenes por lo que si en algún momento se procedió a la separación de un

volumen único en dos tomos encuadernados por separado, sin duda tuvo que realizarse con anterioridad a la fecha mencionada.

Como ya hemos mencionado al referirnos a las Biblias visigóticas, las descripciones de los índices redactados entre principios del siglo XVI y principios del XVIII aportan poca información que permita identificar a qué obras se refieren, aunque la mención a los volúmenes puede ser un dato que identifique los Manuscritos 33 y 34 con la llamada indistintamente *biblia antiqua o biblya gotica*[879].

José María Eguren la fecha en el siglo XII y señala que conserva encuadernación del tiempo de Cisneros. Sobre la escritura afirma que "los caracteres son ya franceses con buenos epígrafes y bellas proporciones en columnas y planas"[880].

José de Villa-Amil, siguiendo lo expuesto en los índices de 1745 y 1800, menciona que está muy mutilada e incompleta, sobre todo en la parte de las epístolas que se encuentra completamente destrozada. Además, probablemente corrigiendo a Eguren, afirma que aunque *se ha dado como del siglo XII bien pudiera no ser sino del siguiente*[881].

La *Memoria de la Biblioteca de la Universidad* del año 1940 da cuenta de la recuperación de algunos códices en los trabajos de desescombro de la Ciudad Universitaria entre los que aparecen los dos tomos de la presente Biblia; del Mss 33 se dice que está mutilado en su última parte mientras que el Mss 34 sólo presentaba algunos deterioros[882].

[879] Veáse la transcripción de los índices en el análisis de los manuscritos 31 y 32.
[880] EGUREN, J. M.: *Op. cit.*, p. 18
[881] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878, pp. 11-12.
[882] "Memoria anual correspondiente al año 1940". Separata del *Boletín de la Biblioteca Universitaria de Madrid*. Madrid, 1941, p. 12

**BH MSS 36: *Comentaria in Pentateuchum et in libros Iosue, Iudicum et Rut* de Rabano Mauro**

**Autor:** Rabano Mauro, Beato, 780?-856
**Título:** *Comentaria in Pentateuchum et in libros Iosue, Iudicum et Rut*
**Fecha:** Siglo XII (ex.)
**Medidas:** 160 x 110 mm.
**Extensión:** 186 h.
BH MSS 36/ Villa-Amil 36

Se trata de un códice escrito en pergamino de buena calidad aunque con diferencia de color muy acentuada entre el lado del pelo y el de la carne. La escritura es carolina de transición, aparentemente de la misma mano en todo el manuscrito y probablemente extrapeninsular; la separación de palabras y el uso de abundantes abreviaturas parecen indicar que se trata de una obra de tránsito al siglo XIII.

Su pequeño tamaño, así como el aspecto algo austero del manuscrito, sugieren que se trataba de un libro espiritual para la lectura privada del monje.

La página se organiza a línea tirada. El pautado se ha realizado a punta seca y conserva punteado en el borde externo de la hoja. Los cuadernos son cuaterniones, a excepción del primero que es un quinión, y conservan signatura en números romanos en el verso de la última hoja de cada uno. Además, en fecha algo posterior, se añadió un título corriente en el ángulo superior izquierdo de cada folio, aunque en muchos de ellos se ha perdido por el refilado de las hojas, así como un pequeño índice del contenido de la obra en el vuelto del último folio.

Se ha empleado una tinta amarronada para el texto y rojiza para las iluminaciones y algunos detalles de los títulos. El manuscrito presenta cuatro letras capitales en los folios 1r, 67v, 131v y 176r, que dan comienzo al comentario al Génesis, al Éxodo, al libro de los Números y al de los Jueces respectivamente.

Conserva la encuadernación habitual que ya hemos referido para el resto de los manuscritos de la colección, en pasta española con superlibros dorado cisneriano en ambas tapas[883].

La distribución del texto es la siguiente:

- Folio1r: [Comienzo del comentario al Génesis] *In principio fecit D[eu]s caelu[m] et terram.*
- Folio 67r: *Explicit lib[er] genesis, Incipit liber exodi*.
- Folio 103r: *Explicit liber exodi, incipit liber levitici*
- Folio 131v: *Expl[icit] lib[er] leviticu[m] Incip[it] lib[er] Numeri*
- Folio 161v: *Incipit liber Deuteronomii*
- Folio 169v: *Finit lib[er] deuteronomii. Incip[it] lib[er] Iosue*
- Folio 176r: *Finit Iosue liber. Incipit liber iudicu[m]*
- Folio 184v: [Inicio del comentario al libro de Ruth]: *Nunc stilu[m] ad Ruth convertanus gerit na[m]q[ue] …*
- Folio 186r: *Queres ut diximus om[ne]s gentes p[er] ipsu[m] salvandos ac benedicendos e[ss]e demonstrat. FINIT*.
- Folio 186v: Índice de la obra en letra carolina de transición.

El autor de la obra es el monje benedictino Rabano Mauro (779-856), uno de los pensadores más importantes de la Europa Central durante la Alta Edad Media que fue llamado *primus praeceptor Germanie* por su labor cultural en estas tierras. Discípulo de Alcuino de York, Rabano Mauro llegó a ser abad del monasterio de Fulda y obispo de Maguncia y sus obras tuvieron enorme trascendencia en toda Europa durante la Edad Media. Colaboró activamente en la formación del clero y trabajó por la conversión de los pueblos paganos fronterizos con un enorme carácter práctico que también se plasma en sus obras.

Destaca sobre todas el *De Clericorum Institutione* (c. 819), obra de cabecera de futuros sacerdotes y predicadores, así como *De Universo* (entre 842-847) intento de

[883] Véanse, además, las pp. 477-8.

adaptar las *Etimologías* de San Isidoro al pensamiento germánico. Esencial también resulta su obra *De laudibus Sanctae Crucis*, uno de los hitos de la poesía gráfica de todos los tiempos y la colección de *carmina figurata* más importante de la Alta Edad Media.

Sus comentarios exegéticos abarcan casi todos los libros de la Sagrada Escritura, que interpreta habitualmente en sentido alegórico y moral, siguiendo la vía de Orígenes, y con frecuentes referencias a los Santos Padres.

El manuscrito aparece consignado en el índice de ca. 1512[884] como *Glosa moralis Rabani a genesy usq[ue] ad Ruth inclusive* y del mismo modo lo encontramos referido en los índices de 1523 y 26. El *Libro del ynbentario de los Zensos…*[885] de 1565 lo describe como "Rabanus sup. Pentatheucum pequeño de pergamino y mano en tablas".

Villa-Amil dice de él que es un códice de pergamino con letra pequeña e iniciales de colores ornamentadas, en los dos primeros, cuarto y séptimo tratados, que acusan el siglo XII, o cuando más, los principios del siguiente[886].

Las letras capitales combinan el color marrón de la tinta con un pigmento anaranjado que se emplea para realizar el sombreado y rellenar huecos. Las dos primeras letras capitales (folios 1r y67v) presentan elementos vegetales y de entrelazo que parecen metamorfosearse en sendas cabezas de ave; además, la capital del folio 67v presenta en la parte inferior la figura de un lobo que dirige la mirada hacia el ave, aparentemente una rapaz, que echa fuego por la boca. La tercera capital (folio 131v) se limita a emplear elementos vegetales y geométricos.

[884] A.H.N. Universidades. Libro 920, f. 35v.
[885] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 162r.
[886] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo…*, 1878, p. 12.

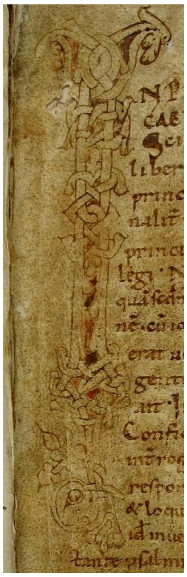


**Fig. 13. Folio 1r. Inicio del comentario al libro del Génesis**

**Fig. 14. Folio 67v. Inicio del comentario al libro del Éxodo**

**Fig. 15. Folio 131v. Inicio del comentario al libro de los Números**

**Fig. 16. Folio 176r. Inicio del comentario al libro de los Jueces**

Por su parte, la letra i que da comienzo al comentario al libro de los Jueces (Fig. 16), representa a un león rampante con la boca abierta, realizado con bastante torpeza. La imagen podría estar haciendo alusión al patriarca Judá, a quien su padre Jacob bendice en el lecho de muerte comparándole con un cachorro del león y augurando que de su descendencia surgirá la tribu más poderosa[887].

De esta tribu, que en efecto fue la más poderosa de Israel, descienden David y el propio Cristo, según la genealogía establecida por Mateo y Lucas, al que con frecuencia se representa como león vencedor de la tribu de Judá, partiendo precisamente de esta profecía que se

[887] Gn 49. 9-10: *Cachorro de león, Judá; de la caza, hijo mío, vuelves; se agacha, se echa cual león o cual leona, ¿quién le va a desafiar? No se irá cetro de mano de Judá, bastón de mando de entre sus piernas, hasta que venga el que le pertenece, y al que harán homenaje los pueblos.*

ha interpretado con carácter mesiánico y del Apocalipsis, donde se retoma el símbolo vinculándolo además con la imagen del Cordero[888].

**BH MSS 40:** ***Psalterium et cantica cum glossa***

| |
|---|
| **Título:** *Psalterium et cantica cum glossa*<br>**Fecha:** Siglo XII ex.<br>**Medidas:** 320 x 220 mm.<br>**Extensión:** 255 h.<br>BH MSS 40/ Villa-Amil 40 / Domínguez Bordona 1169 |

Códice escrito sobre pergamino de excelente calidad, de tono muy blanco y homogéneo. La página se organiza a tres columnas, la central de texto y las dos laterales de glosa; además presenta glosa interlineal. El pautado se ha realizado a punta seca y conserva punteado en el borde externo de la hoja que ha sido muy refilado, lo que puede explicar también que, actualmente, no se conserven reclamos ni signaturas.

Es evidente que, al menos, falta el primer folio del manuscrito, probablemente ocupado por la palabra *Beatus* con una inicial de gran tamaño, ya que el texto conservado comienza con *vir qui non abiit in consilio impiorum* (Sal 1, 1).

Actualmente el manuscrito se halla formado por cuaterniones pero el hilo es claramente moderno, por lo que no podemos asegurar que fuera ésta originalmente la tipología de los cuadernos.

La letra es carolina de transición a gótica[889], muy regular y bien trazada, cuidado que se observa en toda la confección del manuscrito. Cuando la glosa

[888] Ap 5,5-8: *Pero uno de los Ancianos me dice: «No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos.» Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando lo tomó, los cuatro Vivientes y los veinticuatro Ancianos se postraron delante del Cordero.*

[889] Aunque el manuscrito conserva pautado a punta seca, la compresión de las palabras y el que algunos trazos, especialmente en las letras g y b, comiencen a quebrarse hacia las formas poligonales del gótico nos

ocupa la parte superior de la página se emplea un salvado de margen de origen cancilleresco. La escritura parece indicar que el manuscrito es de origen extrapeninsular.

Conserva iniciales secundarias decoradas con motivos vegetales en oro y colores rojo, verde, azul y morado (Fig. 17), así como terciarias trazadas también en los colores mencionados. Las letras capitales de mayor tamaño han sido mutiladas dañando en gran medida el manuscrito. Algunos títulos y calderones se han destacado en rojo y en un azul muy intenso y poco habitual.

**Fig. 17. Inicial secundaria**

La encuadernación que conserva es la habitual que ya hemos referido para el resto de los manuscritos de la colección en tapas de pasta española con super libros dorado cisneriano[890].

Los folios 1r al 246v contienen los Salmos mientras que las trece últimas se han copiado una serie de cantos bíblicos:

Folio 246v: *Canticum Isaïe prophete (Confitebur tibi Domine)*

Folio 247r: *Script[ur]a ezexhie regis iuda (Ego dixi)*

Folio 248v: *Canticu[m] Ann[a]e (Exultabit cor meum)*

Folio 250r: *Canticum moysi (Cantemus domino)*

Folio 252v: *Oratio abacuch (Domini audibi auditionem meam)*

Folio 254v: *Canticum moysi (Audite celi)*

El Salterio es una colección de poesía religiosa que recibe su nombre del instrumento musical usado para acompañar los cantos. Está formado por ciento

hace situar el manuscrito en la última parte del siglo XII. Villa-Amil, con poco acierto, lo sitúa en el siglo XV.

[890] Véanse, además, las pp. 477-8.

cincuenta composiciones aunque la numeración varía dependiendo de las versiones de la Biblia. Los más frecuentes son los himnos, súplicas y acciones de gracias, aunque algunos de ellos funden varias temáticas en su composición.

Los himnos comienzan con una exhortación a la alabanza divina, cuyos motivos se detallan en el cuerpo del himno: los prodigios realizados por Yahvé en la naturaleza, especialmente su obra creadora, y particularmente la salvación concedida a su pueblo. La conclusión repite la fórmula de introducción o expresa una oración.

Las suplicas o lamentaciones suelen dirigirse directamente a Yahvé mediante una invocación, a la que acompaña una petición de ayuda, una oración o una expresión de confianza. En el cuerpo del salmo se intenta conmover a Yahvé describiendo la triste situación de los suplicantes, con metáforas que son tópicos y que rara vez permiten determinar las circunstancias históricas o concretas de la oración. Con frecuencia se le recuerdan a Yahvé sus antiguos beneficios o se le reprocha porque parece olvidadizo o ausente aunque también se afirma la confianza que se tiene en él, y, en ocasiones, el salmo de petición no es más que una larga invocación de confianza.

Por último, los salmos de acción de gracias son los menos numerosos. Raramente son colectivos pues lo más frecuente son los agradecimientos particulares por la oración atendida; en la última parte suelen introducir temas didácticos y exhortar al fiel a que invoque a Yahvé. Su estructura es muy parecida a la de los himnos[891].

Es bien sabido que los Salmos son los cánticos rituales de Israel, ya que muchos de ellos conservan indicaciones musicales o litúrgicas que los relacionan con el culto, aunque resulta difícil precisar a qué ceremonias y celebraciones concretas pertenecía cada uno. En cuanto a la autoría, los títulos atribuyen los

[891] UBIETA, J. A. (Dir.): *Op. cit.*, *Introducción a los Salmos.*

salmos a David, a Asaf, a los hijos de Coré y salmos aislados a Hemán, Etán, Moisés y Salomón, aunque el número de composiciones varía de nuevo según las versiones del texto bíblico.

Al respecto de su valor espiritual, Ubieta considera que los salmos *fueron la oración del Antiguo Testamento, en la que el mismo Dios inspiró los sentimientos que sus hijos deben albergar con respecto a él y las palabras de que deben servirse al dirigirse a él. Los recitaron Jesús y la Virgen, los Apóstoles y los primeros mártires*[892].

Dentro del mismo género de la poesía lírica hebrea encontramos los otros cánticos del manuscrito que se hallan incluidos, en ocasiones, dentro de los libros históricos, como el *Cántico de Moisés,* o proféticos como los de de Isaías o Habacuc. También se recoge el *Cántico de Ana*, en el que la esposa del Elcaná ruega a Yahvé para que le permita concebir, oración que será escuchada y dará por fruto a Samuel. Este cántico ha sido señalado en ocasiones como precedente del Magnificat, aunque éste último tiene un tono mucho más personal que contrasta con el de Ana, en el que se expresa sobre todo la esperanza de los humildes[893].

El manuscrito aparece en los índice de 1512, 23 y 26 como *Psalterium cum glossa interlinearia*[894], mientras que el *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar…*[895] de 1565 lo describe como *Psalterium cum glosa interlinearij en Tablas negras*.

Resulta interesante la vinculación que establecen los índices de 1745 y 1800 con el manuscrito ya estudiado de la glosa a las Epístolas de San Pablo (Mss. 44)[896]. Aunque es evidente que la distribución de la página de ambos ofrece muchas similitudes y que la datación es bastante cercana, las manos de los dos códices son claramente diferentes.

---

[892] Ídem.
[893] Ídem.
[894] A.H.N. Universidades. Libro 1090, fol. 34v; A.H.N. Universidades. Libro 1091, fol. 6v; A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 21r.
[895] A.H.N. Universidades. Libro 920, fol. 165r.
[896] *Codex latinus membranaceus, charactere rotundo, eodem cum eo qui est in glossa ad epistolas pauli ut idem calamus videatur*. BH Mss 336, f. 52r.

Villa-Amil, en su catálogo de 1878, lo describe someramente atendiendo a su contenido y escritura, a la que denomina redonda. Respecto a la decoración afirma que tiene *iniciales de colores y las capitales con dorado y finos dibujos, algunas que han sido recortadas y que probablemente tendrían curiosas iluminaciones*. Señala también que una inicial muy importante debía ocupar la primera hoja ya que, según la disposición del resto del texto y salvo que existiera otra obra preliminar, este primer recto sólo contendría la palabra *beatus*. Llama la atención que lo sitúe en el siglo XV, igual que más tarde hará Domínguez Bordona, ya que ni la escritura ni la decoración se corresponden con una fecha tan tardía[897].

En la obra de Domínguez Bordona *Manuscritos con pinturas*[898], sólo se dice de él que tiene iluminaciones del siglo XV y que estaba ya muy mutilado.

El manuscrito fue recuperado en los trabajos de desescombro de la Ciudad Universitaria de 1940. En la *Relación de los manuscritos e incunables encontrados en las trincheras de la Ciudad Universitaria* se dice que se encontraba en bastante buen estado, con alguna hoja mutilada y otras muchas dobladas y torcidas[899].

El presente códice conserva una serie de letras capitales muy sencillas, ya que las de mayor complejidad y tamaño fueron arrancadas en su mayoría. Las que conservamos son en su práctica totalidad de tipo vegetal, con hojas, brotes y nudos que forman una especie de cadenetas. El colorido es muy rico pues se emplean hasta cuatro tonos muy intensos en la misma letra e, incluso, muchas de ellas van ornamentadas con pan de oro. Este efecto decorativo se suma al de la propia organización de la página y al cromatismo de las iniciales terciarias originando una composición extremadamente bella (Fig. 18).

---

[897] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878, p. 13.
[898] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933. Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 493.
[899] *Relación de los manuscritos e incunables encontrados en las trincheras de la Ciudad Universitaria…* Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección. Serie Comunicaciones y Oficios, 1940 nº 3642.

**Fig. 18. Detalle de folio con inicial secundaria decorada y múltiples iniciales terciarias resaltadas en colores.**

## BH MSS 69: *Sermones* de San Bernardo de Claraval

**Autor:** Bernardo, Santo, 1090-1153
**Título:** [*Sermones*]
**Fecha:** Siglo XIII
**Medidas:** 290x 190 mm.
**Extensión:** 218 h.
BH MSS 69/ Villa-Amil 69

Manuscrito realizado en pergamino de buena calidad. La página se organiza a dos columnas y el pautado se ha realizado con lápiz de plomo por las dos caras. Conserva punteado en el borde más externo del folio y marcando los márgenes de cada una de las columnas. Los cuadernos son, en su mayoría, cuaterniones[900] y conservan reclamos en el margen inferior del verso del último folio.

La escritura es gótica muy regular, probablemente extrapeninsular, y, aparentemente, todo el códice es de la misma mano[901]. El módulo de escritura, que es bastante grande, y la organización en dos columnas, es característica que se aprecia en muchos sermonarios.

[900] Siete cuaterniones, un quinión, seis cuaterniones, un quinión, 11 cuaterniones y un ternión

[901] Sánchez Mariana la describe como carolina de transición a la gótica y señala que la regularidad que muestra es recuerdo de la escritura carolina, mientras que la angulosidad que presenta indica ya el tránsito a la gótica. SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice del monasterio de Santa María de Sandoval: los Sermones de San Bernardo", separata de *Escritos dedicados a José María Sánchez Catón*, II. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2004, p. 1365.

Se ha empleado tinta de color marrón oscuro para el texto, roja para los títulos y pigmentos rojos, verdes, amarillos y azules para la iluminación. En algunos casos encontramos también el empleo de oro para algunas letras capitales. Predominan los motivos vegetales y geométricos en la decoración de las iniciales, aunque en algunos casos se introducen también figuras humanas.

Conserva algunas letras de espera en el borde de los folios, que indicarían al iluminador dónde debía trazar las letras capitales. Además se observan apostillas de la época encuadradas y anotaciones manuscritas del siglo XV[902].

**Fig. 19. Letra de espera trazada en el borde externo del folio**

Presenta la encuadernación habitual que ya hemos referido para el resto de los manuscritos de la colección en tapas de pasta española con super libros dorados cisneriano[903].

El manuscrito recoge una serie de sermones de San Bernardo, de temática variada. Para la organización interna del texto remitimos al artículo de Manuel Sánchez Mariana "Un códice del monasterio de Santa María de Sandoval: los Sermones de San Bernardo"[904].

Según señala García Oro, a diferencia de la patrística y la escolástica, la preescolástica del siglo XII estuvo escasamente representada en la Biblioteca Complutense por lo que la presencia de la obra de San Bernardo, junto con la de los vitorinos Hugo y Ricardo, constituye una notable excepción[905].

[902] Ídem.
[903] Véanse, además las pp. 477-8.
[904] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice del monasterio…", 2004, p. 1361-74.
[905] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992, p. 361.

Bernardo de Claraval (1090-1153) fue el gran impulsor y propagador de la Orden Cisterciense y el teólogo más importante del siglo XII en Europa. Entró a formar parte de la orden benedictina en 1112 y poco después recibe el encargo de fundar la nueva abadía de Clairvaux. Su excelente formación cultural y carisma hicieron de él un gran predicador, habilidad que empleó en su labor pastoral pero también en la defensa de los derechos de la Iglesia frente al poder de príncipes y emperadores. A nivel teológico luchó contra las tendencias laicistas de la época y logró que se condenara el racionalismo de Abelardo y las propuestas de Arnaldo de Brescia. Fue así mismo un gran impulsor las cruzadas y las órdenes militares así como del culto mariano.

Los sermones que pronunció en vida son lo más importante de su producción, junto a los tratados doctrinales. Se conservan más de 350 en los que, pese a su brevedad, desarrolla una doctrina precisa y coherente tomando como fuente tanto la sagrada escritura como la tradición cristiana. Su gran referencia fue Orígenes, del que toma la exégesis alegórica, aunque también siguió a Gregorio, Ambrosio y Agustín pese a despreciar a los filósofos que tanto influyen en las ideas agustinianas[906].

Según señala Sánchez Mariana, el conjunto de sermones que contiene el códice no engloba todos aquellos que se encuentran en otrs ejemplares más completos o en las ediciones impresas posteriores, aunque no queda claro si estas ausencias se deben a la falta de espacio o a un posible modelo defectuoso[907].

En el folio 218v aparece el texto *LIBER SCE MARIE/ SALTVS NOVALIS/ QUI EUM INDE ABS/TULERIT ANATE/MA SIT AMEN*, que Sánchez Mariana considera un claro signo de procedencia del monasterio leonés de Santa María de Sandoval. Este convento fue fundado por el conde Ponce de Minerva en un lugar donado por Alfonso VII en 1142 como agradecimiento a los servicios prestados por el

[906] Sobre su producción literaria véase DÍAZ RAMOS, G. (Ed.): *Obras completas de San Bernardo*. Vol. 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.
[907] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice del monasterio…", 2004, p. 1374.

noble. Dicho lugar aparece referido como Sotnoval o Saltonoval y se ubica entre los ríos Esla y Parma. En 1167 el abad cisterciense Diego Martínez, junto con otros monjes precedentes del monasterio de la Espina (Valladolid), se trasladaría a este nuevo centro monástico que seguiría en funcionamiento hasta la desamortización de 1835[908]. En nuestra opinión, la escritura del manuscrito parece claramente extrapeninsular por lo que esta anotación, que es claramente de letra diferente, podría ser más bien un *ex libris* del mencionado monasterio que una indicación del *scriptorium* a modo de colofón.

En el índice de ca. 1512 se menciona la obra *varii sermones Bernardi,* tal vez aludiendo al presente manuscrito, aunque no se especifica, como es frecuente, si se trata de un ejemplar manuscrito o impreso[909]. Los de 1523 y 26 mencionan también unos *sermones Beati Bernardi*[910]. El de 1565 no lo consigna aunque sí hace referencia a otras obras del santo y a varios conjuntos de sermones sin autor. Aunque tampoco aparece recogido en el índice de 1720, los restantes del siglo XVIII y XIX lo mencionan y hacen alusión al gran tamaño de su escritura.

En concreto, el de 1745 transcribe correctamente la nota final a diferencia de Villa-Amil que transcribe *FALTUS* por *SALTUS.* Este mismo autor dice del códice que está "escrito a dos columnas, con gruesos caracteres redondos, e iniciales de colores con adornos que conservan algo de gusto románico"[911].

Las iluminaciones que decoran el texto pueden dividirse en dos grupos. Por un lado encontramos una serie de capitales trazadas sobre todo en rojo y azul que muestran elementos vegetales bastante estilizados y cercanos a la estética gótica, mientras que por otro aparecen una serie de iniciales encuadradas y decoradas frecuentemente con oro, que emplean motivos vegetales más gruesos y carnosos

[908] RISCO, M.: *España sagrada.* En Madrid : En la Oficina de Pedro Marín, 1786, Tomo XXXV, Memorias de la Santa Iglesia esenta de León, concernientes a los siglos XI, XII y XIII, fundadas en escrituras y documentos originales...pp, 224-9
[909] A.H.N. Universidades. Libro 1090. fol. 42r.
[910] A.H.N. Universidades. Libro 1091, fol. 10v; A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 27v.
[911] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878, p. 23.

similares a los que aparecen en manuscritos del periodo carolino-románico, o elementos geométricos macizos. Estas diferencias parecen indicar la posible intervención de dos artistas diferentes.

**Iniciales estilizadas** **Iniciales macizas**

Mientras que las iniciales del segundo tipo resultan poco corrientes, las del primero son extremadamente frecuentes en códices coetáneos de procedencia muy diversa. Valga como ejemplo la comparación con diversos códices y fragmentos conservados en el Archivo Histórico Provincial de León y en la Real Colegiata de San Isidoro.

**Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH MSS 69**

**Archivo Histórico Provincial de León. Carpeta Ponferrada I, 46, fol. 14**

***Breviario y ritual*. Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León. S XII, fol. 62r**

**Archivo Histórico Provincial de León. Carpeta Astorga I, 2, fol. 83**

**BH MSS 120: *Liber morborum tam universalium quam particularium* de Gilbertus Anglicus**

**Autor:** Gilbertus Anglicus
**Título:** *Liber morborum tam universalium quam particularium*
**Título Uniforme:** C*ompendium Medicine tam rnorborum universalium quam particularium*
**Fecha:** Siglo XIII
**Medidas:** 370 x 260 mm.
**Extensión:** 171 h.
BH MSS 120/ Villa-Amil 120 / Domínguez Bordona 1177

Se trata de un manuscrito realizado en pergamino de mediana calidad, cuidadosamente ornamentado aunque con abundantes deterioros provocados quizá por un uso frecuente del ejemplar.

La página se organiza a dos columnas en todo el códice y el pautado se ha realizado a lápiz de plomo muy sutil. Los cuadernos son en su mayoría seniones y conservan reclamos recuadrados en rojo en el verso del último folio de cada uno. Algunos de los cuadernos conservan signatura de registro en la primera mitad del cuaderno, con el mismo procedimiento que empleará luego la imprenta primitiva. No se observa punteado.

Los diferentes tamaños y calidades del pergamino, así como la presencia de diferentes manos, parece indicar que se trata de un manuscrito facticio.

La letra es gótica universitaria de origen extrapeninsular. Son muy frecuentes las abreviaturas.

La tinta empleada para el cuerpo del texto es de color negro amarronado mientras que para calderones y títulos se ha empleado una alternancia de colores rojo y azul, característica de origen francés. También se ha

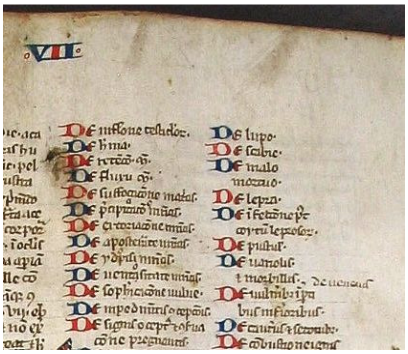
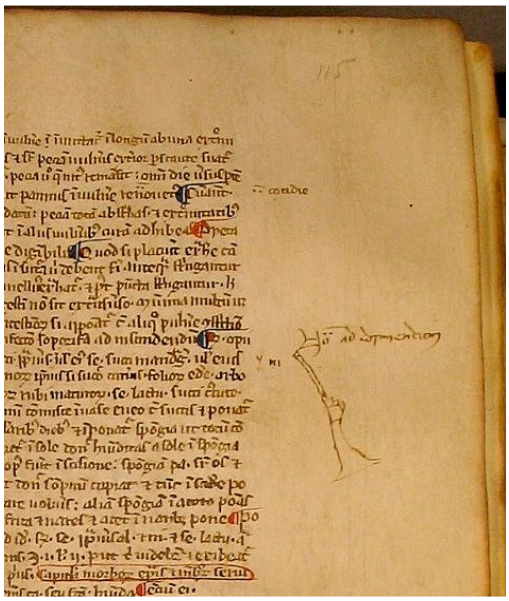


**Fig. 20. Alternancia de rojo y azul**

realizado con esta alternancia de colores la numeración de los diferentes capítulos en la parte superior central de cada recto.



El manuscrito conserva numerosas anotaciones marginales y algunos diagramas que en ocasiones parecen llamadas de atención, aunque también encontramos otros que podrían ser indicaciones técnicas.

**Fig. 21. Anotación marginal en folio 115r**

Conserva la encuadernación habitual que ya hemos referido para el resto de los manuscritos de la colección en pasta española con super libros dorado cisneriano en ambas tapas[912].

El códice presenta unas bellísimas iniciales decoradas con elementos vegetales y zoomorfos y, a veces, con figuras humanas con algún rasgo animal. Los colores empleados son muy vivos y es frecuente también el uso del oro.

**Fig. 22. Inicial del folio 115r**

Se trata de un manuscrito facticio que contiene las siguientes obras:

- Folio 1r- 1v: Notas a tres y cuatro columnas

[912] Véanse, además, las pp. 477-8.

- Folio 2r: *Incipit Tractatus de rigiminis omnis morborum discrepatorum* [autor desconocido][913]
- Folio 4r: *Modus medendi Gerardi Cremonensis* (en letra posterior[914])
- Folio 16v: *Explicit modus medendi Guirardi Cramonensis. [C]onferunt cebro…*
- Folio 18r: *Explicit Liber de conferentibus et nocentibus*
- Folio 19r: *Incipit Liber morborum tam universalium quam particularium a magistro Gileberto Anglico editus*
- Folio 168v: *Explicit Compendium medicine.*
- Folio 169: *Prologus tabule salernitanis …Inicpit tabula salerni de virtutibus et operationibus.*
- Folio 168v-171r: Explicit tabula *preciosisimi operis magistri salnernitani*s.

Poco se sabe de Gilberto de Aquila o Anglicus, (ca. 1180-ca. 1250) llamado así por estar al servicio del rey de Inglaterra hacia 1207[915]. Según Jean Eugène Dezeimeris, su producción muestra una gran influencia de Averroes y destaca por su gran capacidad de observación y la correcta elección de las fuentes[916]. Su obra más famosa es el C*ompendium Medicine tam rnorborum universalium quam particularium…,* editado en Lyon por Michael de Capella en 1510. El texto tuvo que ser escrito después del primer tercio del siglo XIII, pues es evidente la presencia en ella del *Canon* de Avicena y el manuscrito más antiguo es de 1271. Ninguna de las otras obras médicas atribuidas a él ha sido editada críticamente.

Aunque el *incipit* del tratado es *Liber morborum tam universalium quam particularium,* el *explicit* que aparece al final del texto coincide con el título más frecuente de su obra más conocida: *Compendium medicine*. Además, el texto

[913] No hemos logrado localizar esta obra en los incipitarios consultados, como la obra de Lynn Thorndike *A catalogue of incipits of mediaeval scientific writings in Latin*, que sólo consignan un *Tractatus de regimine sanitatis* escrito por Petrus de Tussignano hacia finales del XIV.
[914] En el índice de 1720 aparece mencionada por primera vez la presencia de esta obra por lo que es probable que la anotación date de ese momento.
[915] Un Gilberto de Aquila, médico del rey de Inglaterra estuvo en Roma en 1214 y aparece citado en documentos hasta 1246. Véase GARCÍA BALLESTER, L. y DOMÍNGUEZ, A.: "El mundo médico de la *Historia naturalis (ca. 1275-1296)* de Juan Gil de Zamora" en *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam,* Nº. 14, 1994, pp. 256-58
[916] DEZEIMERIS, J. E.: *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*... Paris: Béchet Jeune, 1828-1839, T. 2, deuxième partie, pp. 547-8

concuerda completamente con la edición de Jacques Saccon y Vincent de Portonariis de 1510[917].

Por su parte, Gerardo de Cremona (Cremona ca. 1114 - ¿Toledo? 1187) fue un traductor italiano que formó parte de la Escuela de Traductores de Toledo donde, bajo la dirección de Raimundo de Toledo, realizó la traducción de más de 80 árabes al latín entre las que destacan el *Almagesto* de Tolomeo y el *Canon* de Avicena[918].

Según señala García Oro, el fondo de medicina tuvo su sede en una parte destacada del aula bibliotecaria y estuvo compuesto por cuarenta y seis volúmenes, entre los que se encontraban obras de Galeno, Hipócrates, Avicena o Arnaldo de Villanova, así como obras en romance tales como el *Tractado de la piedra en romance*[919]. Este excelente fondo de libros de medicina deja claro el interés que el Cardenal mostró por el acopio de obras que permitieran la correcta formación de los colegiales[920].

La obra aparece en los índices de 1512, 23 y 26[921] como "Practica Gelberti anglici", sin embargo, en el *Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería*[922] no encontramos tal entrada. Lo más similar es la mención que aparece en el folio 171v a "Libri magistri guillermi in Scientia medicinali", aunque podría tratarse también del descrito como "un libro de medicina de pergamino y de mano".

---

[917] Esta edición se encuentra digitalizada a texto completo en la Biblioteca Digital Dioscórides de la UCM. http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X533652404&idioma=0

[918] Sobre su labor como traductor véase: MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J.: "Los árabes y el paso de la ciencia griega al Occidente medieval" en *Revista Internacional d'Humanitats*, Año VIII, Nº 8, 2005 [En línea] [Consulta el 12-12-08] [http://www.hottopos.com/rih8/martinez.htm] y GIL, J. S.: *La escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*. Toledo: Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos 1985.

[919] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992, p. 363

[920] En octubre de 1503 se compran en la feria de Medina del Campo, entre otros muchos, una serie de libros de medicina*: un libro del ojo en xvi, compendio de la salud en lx, un libro que se dize cura de la piedra en lxxv*. BNE, Mss/20056/47, f. XXIIIr

[921] A.H.N. Universidades. Libro 1090, f. 46v; A.H.N. Universidades. Libro 1091, f. 13v; A.H.N. Universidades. Libro 1092, f. 32r.

[922] A.H.N. Universidades. Libro 920.

Los índices de 1720[923] lo mencionan de nuevo como *Practica Giliberti Anglici* y el de 1745[924] establece ya que al tratado de medicina de Gilberto de Aquila le precede otra obra de Gerardus Cremonensis.

La descripción más extensa del manuscrito es la del catálogo de José de Villa-Amil donde aparece referido como "códice del siglo XIII escrito (…) a dos columnas, con letra francesa clara y capitales de colores (de ellas arrancada la primera) las principales con oro y dibujos, y las iniciales de los siete libros con figuras"[925]. Señala además Villa-Amil que a la obra de Gilbertus Anglicus le preceden el *Tractatus de rigimini (?) omnium morborum* de autor desconocido y las obras *Modus medicandi y Liber de conferentibus et nocentibus* de Gerardus Cremonensis.

Domínguez Bordona lo reseña como del siglo XIII y con "iniciales iluminadas con figuras"[926].

Guy Beaujouan, en su obra *Science médiévale d'Espagne et d'alentour* recoge el manuscrito y señala que se conserva otro ejemplar del *Compendium Medicine* en la Biblioteca Nacional de España con signatura 1199, así como fragmentos de la misma en una compilación médica escrita en catalán y custodiada en la Biblioteca de Cataluña con signatura 7-4-27[927].

Las iniciales que decoran el texto muestran, en su mayoría, letras encuadradas con algún trazo largo que se extiende por los márgenes. En la mayor parte de los casos nos muestran elementos vegetales que en algunos casos se transforman en animales; en contadas ocasiones aparece la figura humana con algún elemento animal a modo de llamada de atención hacia la letra capital.

---

[923] B.U.C.M. BH Mss. 308, f. 113v; B.U.C.M. BH Mss. 335, f. 59r.
[924] B.U.C.M. BH Mss. 307, fol. 29r
[925] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo*…, 1878, p. 45.
[926] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933. Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 493.
[927] BEAUJOUAN, G.: *Science médiévale d'Espagne et d'alentour*. Aldershot, Hampshire: Variorum, 1992, p. 185.

**Fig. 23. Inicial con elementos zoomorfos y vegetales**

**Fig. 24. Figura antropomofa con patas de animal**

Estas imágenes pueden ser entendidas, quizá, como meros elementos de enriquecimiento estético, *un divertimento o humorada del copista* como las define Sánchez Mariana en otros casos[928], dado que ilustran un texto científico de un autor fuertemente influido por la visión racionalizadora de Aristóteles y Averroes. En este sentido resulta muy interesante lo señalado por García Ballester al respecto de la obra del franciscano Juan Gil de Zamora, quien se basa para elaborar su tratado en el *Compendium medicinae* de Gilbertus Anglicus:

> *[Los conceptos de vida y creación] eran muy comprometidos, especialmente si, como en el caso de Juan Gil, fueron vertidos en escritos dirigidos (…) a la instrucción de predicadores y estudiantes de las órdenes mendicantes. En ellos, como decimos, se ofrecía una visión totalmente naturalizada del proceso en que consiste la vida y de su propia relación con el proceso de creación*[929].

Sin embargo, no se puede obviar tampoco el hecho de que en la tradición judeocristiana, y también en la cultura medieval, la enfermedad se asocia

[928] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "La ejecución de los códices en Castilla en la segunda mitad del siglo XV" en LÓPEZ-VIDIRERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M. (Ed.): *El libro antiguo español: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986).* Salamanca: Universidad; Madrid: Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 323

[929] GARCÍA BALLESTER, L. y DOMÍNGUEZ, A.: *Op. cit.*, pp. 259-60

frecuentemente con el pecado. En ese sentido encontramos que, en alguna de las curaciones, los discípulos interrogan a Jesús sobre si el pecador es el enfermo o sus padres[930] y que el propio Cristo otorga la curación aludiendo al perdón de los pecados[931]. Bajo esa óptica, los seres monstruosos que funden elementos antropomorfos con otros animales podrían hacer referencia al mencionado concepto de la enfermedad como fruto del pecado.

Este tipo de decoración, con mayor o menor complejidad, es muy frecuente en los manuscritos del momento, tanto de tema religioso como científico y de diferentes procedencias geográficas. Un ejemplo es el manuscrito de origen francés que contiene una *Interpretación de los nombres hebreos* custodiado en la New York Public Library y fechado en el último tercio del siglo XIII, que muestra una organización de la página muy similar, con la misma alternancia de rojo y azul para títulos y epígrafes así como letras capitales con motivos similares (Fig. 25).

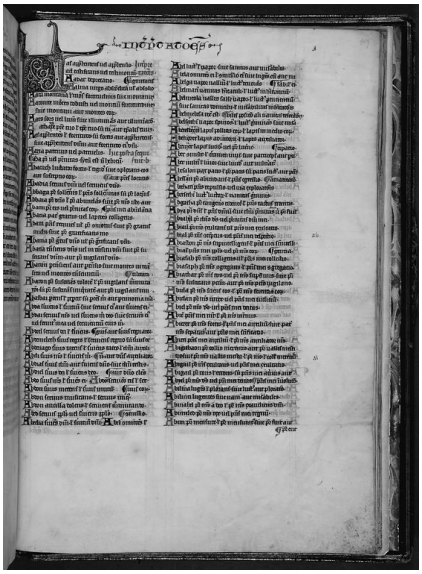


**Fig. 25.** ***Interpretación de los nombres hebreos*. New York Public Library. MA 4, fol. 417r.**

[930] Jn 9,1-3: *Vio, al pasar, a un hombre ciego de nacimiento. Y le preguntaron sus discípulos: «Rabbí, ¿quién pecó, él o sus padres, para que haya nacido ciego?» Respondió Jesús: «Ni él pecó ni sus padres; es para que se manifiesten en él las obras de Dios*

[931] Mt 9-1 *Subiendo a la barca, pasó a la otra orilla y vino a su ciudad. En esto le trajeron un paralítico postrado en una camilla. Viendo Jesús la fe de ellos, dijo al paralítico: «¡Ánimo!, hijo, tus pecados te son perdonados.*

**BH MSS 156:** ***Libros del Saber de Astrología***

**Autor:** Alfonso X, Rey de Castilla, 1221-1284
**Título:** *Libros del Saber de Astrología*
**Fecha:** Toledo; Escritorio alfonsí, ca. 1276
**Medidas:** 470 x 260 mm.
**Extensión: 201** h.
BH MSS 156/ Villa-Amil 156 / Domínguez Bordona 1183

Entre los otros manuscritos conservados es necesario hacer referencia a los *Libros del Saber de Astronomía*, de Alfonso x el Sabio, manuscrito que se ha denominado *la joya de la corona* de la colección complutense[932]. Como ya mencionábamos en la introducción, al elegir los manuscritos para nuestro estudio omitimos intencionadamente esta obra pese a su enorme interés, ya que existe una tesis doctoral en curso centrada en el análisis artístico y codicológico de la obra. Pese a ello, es obligado dar aquí algunas nociones sobre la obra que permitan aproximarse a la trascendencia del códice.

El manuscrito se ha copiado en pergamino algo grueso pero de excelente calidad y buena preparación, sin diferencias notables entre el lado del pelo y de la carne. El pautado se ha realizado en todos los casos por el lado de la carne, con lápiz de plomo, y es bastante tenue. En las zonas de la ilustración no se observan trazos de lápiz, por lo que es probable que cada hoja se preparara de forma independiente, lo que revela un gran cuidado en la elaboración del códice.

Está formado 201 hojas de aproximadamente 396 x 405 mm[933] que se agrupan en treinta y un cuadernos, algunos incompletos, en su mayoría cuaterniones, aunque existe algún ternión. Parece ser que en la restauración de 1977 se unieron de forma incorrecta algunos folios sueltos para formar pliegos completos.

[932] Por las condiciones de conservación de la obra, el estudio se ha realizado sobre la edición facsímil: *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X*. [Barcelona]: Ebrisa, 1999 y la edición digital http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18550071&idioma=0.
[933] Las medidas de los folios varían, sobre todo en la parte final del manuscrito, por las contracciones naturales del pergamino.

Se ha empleado tinta marrón para el texto y roja para la realización de epígrafes, calderones e iniciales secundarias. La decoración se concentra en las iniciales de libro o capítulo, que a veces se extienden por los márgenes formando orlas afiligranadas, cuadros ilustrativos y las figuras propiamente dichas; éstas sumarían ciento sesenta y dos ilustraciones, entre las de página completa, media página y parte de una columna.

**Fig. 25. Detalle de inicial de rasgueo que se extiende por el margen formando orla, fol. 16v**

Está escrito a dos columnas, en letra gótica textual, aparentemente de la misma mano en todo el manuscrito. Según Sánchez Mariana, se trata de la gótica típica alfonsí, de carácter muy regular y cuidado, sin contaminaciones de la cursiva. Las abreviaturas son escasas y de fácil desarrollo[934].

La distribución del texto, según el citado autor, es la siguiente:

I. Las XLVII figuras de la octava esfera (f. 2v-25v. Incompleto)

II. Cómo se debe hacer la esfera redonda y obrar con ella (f. 27-40v)

III. Cómo se deben hacer las "armellas" del atacir en la alcora y obrar con ellas (f. 41- 42)

IV. Cómo se debe hacer el astrolabio redondo y obrar con él (f. 43-68v)

V. Cómo se debe hacer el astrolabio llano y obrar con él (f. 69-83)

VI. Cómo se debe hacer la lámina universal y obrar con ella (f. 83v-109)

VII. Cómo se debe hacer la azafea y obrar con ella (f. 109v-135va)

VIII. Cómo se deben hacer las armellas y obrar con ellas (f. 135va-155v)

IX. Cómo se deben hacer las láminas de los planetas y obrar con ellas (f. 156-169vb)

X. Cómo se debe hacer el cuadrante y obrar con él (f. 169vb-174v. Incompleto)

[934] SÁNCHEZ MARIANA, M.: "El códice Alfonsí" en ALFONSO X, REY DE CASTILLA, 1221-1284: *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X*. [Barcelona]: Ebrisa, 1999, Vol. 1, p. XII

XI. Cómo se debe hacer la piedra de la sombra y obrar con ella (f. 178-183b. Incompleto)
XII. Cómo se debe hacer el "relogio" de agua y obrar con él (f. 183b-180v. Incompleto)
XIII. Cómo se debe hacer el "relogio del argent vivo" y obrar con él (f. 191-195a)
XIV. Cómo se debe hacer el "relogio" de la candela y obrar con él (f. 195b-201a)
XV. Cómo se deben hacer las dos maneras del palacio de las horas (f. 201a-203v. incompleto)
XVI. Cómo se debe hacer un instrumento llano para hacer el atacir y obrar con él (f. 205-208. Incompleto)

La obra se compone, por tanto, de dieciséis tratados que versan sobre diferentes aspectos y que modernamente han sido agrupados en los *Libros de las estrellas,* que englobarían los números I al IV, los L*ibros de los instrumentos,* que reunirían los números V al XI más el XVI, y los *Libros de los relojes,* que comprenderían los cinco restantes.

El códice presenta numerosas mutilaciones, en especial de las ilustraciones, pero también de páginas completas. Según Cárdenas, la mayor parte del deterioro sucede entre 1501 y 1562, coincidiendo con la época en la que mayor atención se presta al códice. Entre 1570 y 1867 sólo pierde una hoja y no vuelve a ser mutilado hasta el periodo comprendido entre 1867 y 78[935].

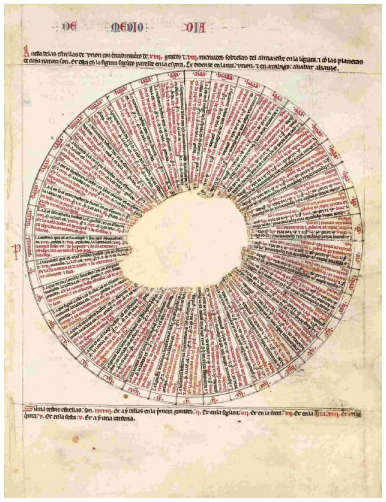


**Fig. 26. Detalle de iluminación mutilada, fol. 6r.**

[935] CÁRDENAS, A. J.: "Hacia una edición crítica del Libros del Saber de Astrología de Alfonso X: Estudio codicológico actual de la obra regia (Mutilaciones, fechas, y motivos)" en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, II, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 119.

La encuadernación que presenta es la ya referida para el resto de la colección de manuscritos, probablemente del siglo XVII, aunque Rico y Sinobas, en la edición facsímil, afirma que es del siglo XVIII.

Para Anthony J. Cárdenas, el manuscrito comparte las características de todas las obras alfonsíes en cuanto a la escritura, la distribución del texto en dos columnas, el tipo de iniciales que presenta y la presencia de ilustraciones para clarificar el texto[936]. Además fue la obra más apreciada por el monarca y la que ha sufrido un mayor deterioro. Según este autor el título correcto de la obra sería *Libros del Saber de Astrología*, y no de *astronomía* como estableció don Manuel Rico y Sinobas, aunque ambos términos se usaron indistintamente en la época[937].

Según Sánchez Mariana, en el texto hay indicaciones a las ciudades de Toledo, Burgos y Sevilla, y es en esta última ciudad donde probablemente se copió en torno a 1270[938]. En la catedral hispalense permanecía en 1341 cuando Gueruccio realizó la traducción que hoy conserva la Biblioteca Vaticana y recientemente se ha sabido que fue propiedad de Isabel la Católica, al igual que otros códices alfonsíes, como el rico de las *Cantigas*, el *Libro de los juegos*, o la *Estoria de España*.

Sánchez Mariana lo identifica con el descrito por el inventario del Tesoro del Alcázar de Segovia de 1503 como "otro libro de marca mayor, en pergamino, de mano, en romance, que habla de Estrología, que hizo componer el rey don Alonso, con las coberturas coloradas"[939]. Como ya hemos mencionado al hablar del *De laudibus Crucis*, a la muerte de Isabel, Fernando empleará algunos de los bienes de la reina para pagar las deudas contraídas. Mediante una cédula de 13 de Octubre de 1505, el Rey Católico ordena a Rodrigo de Tordesillas, tesorero del Alcázar de Segovia, que haga entrega al Cardenal Cisneros de varios libros del fondo de la reina, entre los que se encontraba "Otro libro De la espera, con otros

[936] Ibid., p. 112.
[937] Ibid., pp. 112-3
[938] SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. cit.*, 1999, Vol. 1, p. XI
[939] A.G.S., Patronato Real, leg. 30-6, f. 70v

tratados de astrología, escrito en pargamino", que Sánchez Mariana identifica inequívocamente con el Mss. 156[940].

La obra aparece consignada en el *Index omnium librorum* de hacia 1512 con el título algo confuso de "Opera pleraque astronomica sermone hispanico", pero el de 1526 ya la describe como "Libro de las figuras de las estrellas del rey don Alonso" y de modo similar la encontramos referida en los siguientes catálogos e inventarios.

Al igual que Villa-Amil, Domínguez Bordona dice que "está ilustrado con multitud de grandes figuras explicativas, de oro y colores muchas de ellas mutiladas" y menciona la edición facsímil de Manuel Rico y Sinobas[941].

Existen ocho manuscritos que contienen la obra, además del Complutense, conservados en la Biblioteca Nacional de España, la Real Biblioteca de El Escorial, la Real Academia de la Historia, la Biblioteca Vaticana y la Bodleian Library, y aunque se encuentran incompletos, la suma de todos ellos permite la reconstrucción total del texto y las imágenes[942].

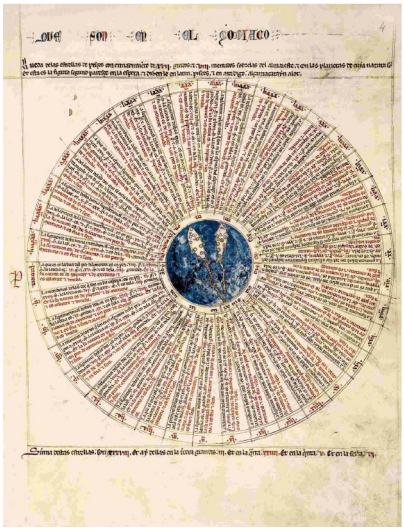


**Fig. 27. Constelación de Piscis, fol. 4r.**

En cuanto a la iluminación, las imágenes más interesantes serían, sin duda, las que se encontrarían en los llamados *Libros de las estrellas*, los más deteriorados, ya que el resto de las ilustraciones corresponden a instrumentos astronómicos y figuras geométricas de diferente índole. De las 48 planchas circulares correspondientes a las constelaciones que se encontrarían en los mencionados *Libros de las estrellas*, se conservan exclusivamente 18, entre las

[940] SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Op. cit.*, 2005.
[941] DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Op. cit.*, 1933. Tomo I (ÁVILA - MADRID), p. 495-6.
[942] CÁRDENAS, A. J.: *Op. cit.*, 1986, p. 113.

que se encuentran Piscis, Aries o Virgo (Fig. 27). Todas ellas aparecen rodeadas por una rúbrica que contiene el nombre de la constelación en diferentes lenguas.

En opinión de Ana Domínguez, la obra presenta cierta influencia neoplatónica en lo referente a los conceptos de microcosmos y macrocosmos que procedería, aunque expresado allí de forma más simple, de los manuscritos del *Timeo* de Platón y que resurgiría en obras medievales, como las *Etimologías* de San Isidoro (en la figura de la rosa de los vientos), en enciclopedias medievales e incluso en los Beatos[943]. Por otra parte, la forma de representación de las constelaciones es tremendamente similar a lo reflejado en el *lapidario*, lo que pondría de manifiesto la coherencia del pensamiento científico alfonsí y su carácter de avanzadilla científica de Europa[944].

[943] DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: "La historia del Arte y el Libro del Saber de Astrología" en ALFONSO X, REY DE CASTILLA, 1221-1284*: Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X.* [Barcelona]: Ebrisa, 1999, Vol. 1, p. XVIII
[944] Ibid., p. XXVII.

# VI. CONCLUSIONES GENERALES

*Donde se quiere a los libros también se quiere a los hombres*

Heinrich Heine

## 1. Aspectos teológicos e iconográficos

Del análisis de las miniaturas que decoran los manuscritos de temática religiosa, en relación con los textos que complementan, se extraen una serie de conclusiones referentes al valor iconográfico y teológico de las imágenes.

En primer lugar es necesario hacer mención a la repetición de una serie de conceptos iconográficos que se aparecen con relativa frecuencia en las diferentes obras estudiadas, debido a que muchos de ellos representan aspectos esenciales de la fe cristiana:

• El mensaje principal que encontramos de forma reiterada en los manuscritos es que Cristo es el verdadero Mesías anunciado por los profetas, Dios y hombre, que con su muerte y resurrección ha vencido al pecado y a la muerte y ha renovado la alianza establecida con los primeros padres. Los tipos de representación de este concepto son muy variados aunque, con frecuencia, encontramos que la base dogmática se halla en los mismos textos.

Entre las formas más habituales de representación encontramos las alusiones a Cristo como árbol de la vida, si bien con frecuencia no se emplea el árbol en sí mismo sino elementos vegetales variados, como tallos, roleos, hojas y, con cierta frecuencia, la flor de lis. La identificación de Cristo con el árbol de la vida surge de textos proféticos sobre el Mesías, como los de Ezequiel e Isaías[945] y encontrará la vinculación definitiva en la *Carta de San Pablo a los Romanos*[946] y en el Apocalipsis[947], donde el árbol que siempre tiene fruto es medicina para los

[945] Is. 11, 1: *Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará.*
Ez, 17, 22 y ss: *También yo tomaré de la copa del alto cedro, de la punta de sus ramas escogeré un ramo y lo plantaré yo mismo en una montaña elevada y excelsa: en la alta montaña de Israel lo plantaré. Echará ramaje y producirá fruto, y se hará un cedro magnífico. Debajo de él habitarán toda clase de pájaros, toda clase de aves morarán a la sombra de sus ramas.*
[946] Rm 6, 5: *Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida*
[947] Ap 22, 1-2: *Luego me mostró el río de agua de vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay un árbol de vida, que da fruto doce veces, una vez cada mes; y sus hojas sirven de medicina para los gentiles.*

creyentes. Así se nos muestra en múltiples ejemplos de los manuscritos, como la inicial de la *Carta a los hebreos* (Fig. 1), o en la representación trinitaria de la capital que da comienzo a las referencias al *Cantar de los Cantares* en la obra de San Gregorio (Fig. 2).

**Fig. 1.** ***Epistolae Beati Pauli Apostoli cum glossa seu expositione*, med. s. XII. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 44, fol. 188r**

**Fig. 2.** ***Expositio Cantici Canticorum*, s. XI. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 38, fol. 122v**

En ocasiones, el símil enlaza con la idea de que la cruz es también alusión al árbol de la vida paradisíaco, eje místico del cosmos, tomando como referencia la leyenda de que la cruz de Cristo se fabrica con la madera del árbol cuyas semillas extrajo Set del paraíso. Este concepto se representa mediante tetrafolias o cruces leñosas, como la del poema VI del *De laudibus Crucis* (Fig. 3), y enlaza además con la idea de que la propia cruz es Cristo y donde está ella se encuentra el Crucificado[948].

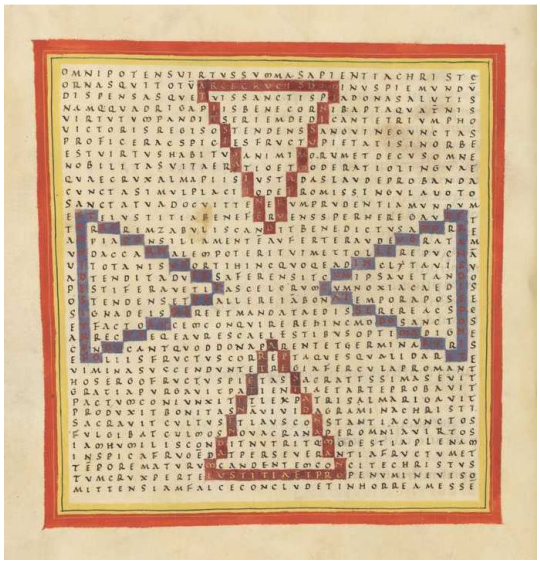


**Fig. 3.** ***De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 21v**

[948] CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Op. cit.*, p. 363.

Entre los elementos vegetales que suelen aparecer representando al Salvador, se repite con cierta frecuencia la imagen del lirio o lis. Como hemos visto en el análisis de los diferentes manuscritos, esta planta en origen se vinculó con Jesucristo, partiendo de la identificación que establece Orígenes en su *Segunda Homilía sobre el Cantar de los Cantares*, donde afirma que el valle del poema representa el mundo, mientras que el lirio designa a Jesucristo como árbol de la vida plantado en medio del Paraíso[949]. También San Jerónimo y San Bernardo emplearán este símil y, aunque progresivamente la flor pasará a asimilarse con la Virgen María, durante la Alta Edad Media es frecuente que se emplee para designar a Cristo, aunque también, en ocasiones se entienda con carácter trinitario o como emblema de la iluminación divina, como sucede en la miniatura de la *Primera Carta a los Corintios* (Fig. 5.).

**Fig. 4. *Expositio in Cantici Canticorum*, s. XI. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 38, fol. 53v**

**Fig. 5. *Epistolae Beati Pauli Apostoli cum glossa seu expositione*, med. s. XII. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 44, fol. 38v**

El lis posee además un claro componente heráldico, que posteriormente adoptará la casa real francesa, y en este sentido alude en ocasiones a la figura de Cristo Rey, como se aprecia en la capital del *Comentario al Cantar de los Cantares*, donde el lis de la inicial alude al carácter regio del amado, que los exegetas identifican con Jesús (Fig. 6).

**Fig. 6. *Expositio Cantici Canticorum*, s. XI. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 38, fol. 140v**

[949] ORÍGENES: *Homélie sur les Cantique des cantiques*. París, 1954 recogido en CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A: *Op. cit.*, p. 652.

Esta misma idea de realeza la encontramos representada también mediante el oro y la púrpura que vemos aparecer el primer *carmen* del *De laudibus Crucis*, en el que estos elementos de claro significado regio ayudan a configurar la imagen del Salvador triunfante y vencedor de la muerte, a la que sólo se alude mediante el travesaño horizontal de la cruz (Fig. 7).

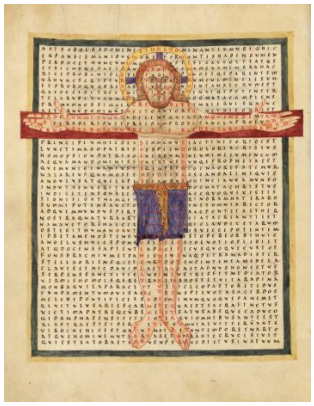


**Fig. 7. *De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 7v.**

También la imagen del Cordero, relacionada muchas veces con la del león, se emplea habitualmente para referirse a Cristo. Como ya hemos señalado, el cordero es tradicionalmente emblema de mansedumbre y pureza y víctima habitual de los sacrificios en el Antiguo Testamento. La importancia del cordero como símbolo del Mesías se aprecia también en la profecía del *poema del siervo de Yahvé*[950] y reaparece con gran fuerza en el cristianismo primitivo, como podemos leer en los *Hechos de los Apóstoles*[951]. Especialmente significativa resulta la exclamación que pronuncia el Bautista al ver a Jesús: *he aquí el Cordero de Dios*[952] y que lo vincula con el carácter sacrificial del animal en el Antiguo Testamento, aspecto que también menciona Pablo[953].

**Fig. 8. *De laudibus Sanctae Crucis*, s. X (ex). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 47v**

En el *Apocalipsis* su presencia es frecuente y determinante y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa la victoria del Salvador sobre la muerte y es, por tanto, emblema del Cristo resucitado y triunfante. De este modo lo vemos aparecer en la figura XV del *De laudibus Crucis*,

[950] Is 53, 7: *Fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca.*
[951] Hech. 8, 32.
[952] Jn 1, 35
[953] 1 Co 5, 7: *Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolado*.

rodeado por el Tetramorfos y coronado por los siete espíritus del Señor (Fig. 8).

El león en sí mismo constituye un símbolo del Salvador ya que el Mesías es comparado en toda la sagrada escritura con el león vencedor de la tribu de Judá, desde el Génesis hasta el *Apocalipsis*, donde además se le vincula con el Cordero[954]. Por la fortaleza de su cabeza y la relativa debilidad de sus patas traseras, el bestiario de Philippe de Thaün nos presenta al león como símbolo de la doble naturaleza de Cristo[955], idea que se acentúa aún más al contraponerlo a la figura del cordero que nos muestra la miniatura del *Comentario al Cantar de los Cantares* (Fig. 9).

**Fig. 9. *Expositio in Cantici Canticorum*, s. XI. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 38, fol. 122v**

El símil arquitectónico también se empleará para referirse a Cristo, al que se compara con la piedra angular del edificio de la Iglesia o con el mástil central de la barca de los apóstoles. La identificación de Cristo con la piedra angular tiene su origen en las alusiones mesiánicas del libro de *Isaías* y los *Salmos*[956], reaparece también en los Evangelios sinópticos[957], en los *Hechos de los apóstoles*[958], en la

[954] Gn 49, 8-13: *A ti, Judá te alabarán tus hermanos (...) Cachorro de león, Judá; de la presa subes, hijo mío; Posando, te agachas como león, como leona. ¿Quien le hostigará para que se levante? No faltará de Judá el cetro ni de entre sus pies el báculo hasta que venga aquel cuyo es, y a él darán obediencia los pueblos.*

Ap 5,4-6: *Y o lloraba mucho, porque ninguno era hallado digno de abrirlo y verlo. Pero uno de los ancianos me dijo: No llores, mira que ha venido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos. Y miré; y he aquí en medio del trono y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, estaba un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios enviados en toda la tierra.*

[955] MALAXECHEVERRÍA, I. (Ed.): *Op. cit.*, pp. 23-24.

[956] Sal 118, 22: *La piedra que desecharon los albañiles se ha convertido en la piedra angular*. Is 28, 16: *Por eso, así dice el Señor Yahvé:"He aquí que yo pongo por fundamento en Sión una piedra elegida, angular, preciosa y fundamental: quien tuviere fe en ella no vacilará.*

[957] Mt 21, 42; Mc 12, 10; Lc 20, 17

*Primera carta de Pedro*[959] y, con especial intensidad, en la *Carta de San Pablo a los Efesios*[960].

Encontramos una plasmación gráfica del concepto en el poema V del *De laudibus Crucis,* en el que un gran cuadrado que cobija a otros cuatro alude al edificio de la Iglesia del que Cristo es piedra angular, mientras que los patriarcas, profetas, apóstoles y mártires son los elementos constructivos del templo del Espíritu (Fig. 10).

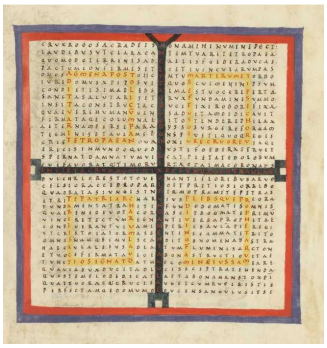


**Fig. 10. *De laudibus Sanctae Crucis*, fin. s. X. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit/20/5, fol. 19r**

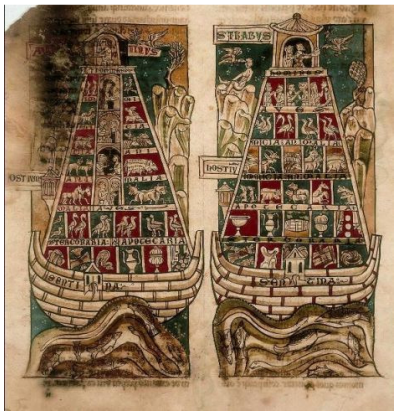


**Fig. 11. *Breviarium Historia Catholica*, s. XIII-XIV. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 138, fol. 12r**

Con un carácter similar encontramos en el *Breviarium Historiae Catholicae* la idea de Cristo como mástil central del Arca de Noé, imagen de la Iglesia, partiendo, probablemente, de la identificación que Hugo de San Víctor establece en varias de sus obras (Fig. 11). En *De archa Noe morali* describe la columna central del arca como el Árbol de la Vida plantado en medio del paraíso, imagen de Cristo en medio de su Iglesia[961], mientras que en el *Libellus de formatione arche*[962] retoma la misma idea para añadir además que las

[958] Hech 4, 11-12
[959] 1 Pe 2, 4-8
[960] Ef 2, 19: *Así pues, ya no sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos y familiares de Dios, edificados sobre el cimiento de los apóstoles y profetas, siendo la piedra angular Cristo mismo, en quien toda edificación bien trabada se eleva hasta formar un templo santo en el Señor, en quien también vosotros con ellos estáis siendo edificados, para ser morada de Dios en el Espíritu*
[961] HUGO DE SAN VICTOR: *Op. cit*., Cap. VII, col. 640C.
[962] HUGO DE SAN VICTOR: *Op. cit.* Cap. II, col. 684A y ss.

columnas laterales, más bajas que la central, representan la humanidad pecadora, mientras que Cristo se erige como columna central en medio de la asamblea según el evangelio de Mateo[963].

• Otro tema que encontramos representado en los manuscritos con una relevancia similar es el de la única Iglesia verdadera, cuerpo espiritual del que Cristo es cabeza y unión del pueblo de Dios con vocación universal, fuera de la cual no existe la salvación. Este tema tiene especial importancia en el *Breviarium Historiae Catholicae*, por ser entendida desde antiguo el Arca de Noé como imagen de la Iglesia, pero aparece con igual intensidad en otros de los manuscritos. Así, en la figura V de la obra de Rabano Mauro, encontramos a la Iglesia representada como un edificio del que patriarcas, profetas, apóstoles y mártires son los elementos constructivos, simbolizados por cuadrados ya que cuadrado es lo sólido e inmutable, aquello que *lo gires por donde lo gires, se mantiene firme y sólidamente estable*[964], concepto que vemos aplicado también a los maderos del Arca de Noé.

• La importancia de los doctores dentro del cuerpo de la Iglesia es otro tema que aparecerá de forma recurrente en los diversos textos e imágenes de los códices aquí tratados. En Beda, son los doctores los que deben luchar contra los herejes que amenazan las viñas del Señor, representados en la raposa de la miniatura 36r, y los que han de instruir a los fieles menos formados simbolizados por las gacelas mellizas de la miniatura 53v. En Rabano Mauro y el *Breviarium* de Jiménez de Rada son esos elementos estables con los que se construye el edificio o la nave de la Iglesia, mientras que en Pablo, pese a su importancia, no son sino un instrumento del Señor, que es el Único digno de recibir veneración, como leemos en la *Primera Carta a los Corintios*[965].

---

[963] Mt. 18, 19: Os aseguro también que si dos de vosotros se ponen de acuerdo en la tierra para pedir algo, sea lo que fuere, lo conseguirán de mi Padre que está en los cielos. Porque donde están dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos.
[964] ORÍGENES: *Op. cit.*, 1999, p. 116
[965] I Cor 3, 5-7: *¿Qué cosa, pues, es Apolo? ¿Y qué cosa es Pablo? Son ministros, por medio de lo cuales creísteis (...) Yo planté, Apolo regó, pero Dios hizo crecer; así que ni el que planta es algo, ni el que riega, sino Dios que hace crecer.*

• Vinculada al tema de la Iglesia se manifiesta con especial intensidad la idea de la universalidad del mensaje de salvación, destinado por igual a judíos y gentiles y a cualquiera que lo busque, independientemente de su nivel de perfección. Con ese sentido es que se representan los animales de toda especie dentro del arca (Fig. 12), pues, como señala San Agustín, tras la partida del cuervo en la nave "queda de todo, animales puros y animales impuros, mientras dura el diluvio, mientras dure este mundo"[966].

**Fig. 12. *Breviarium Historiae Catholicae*, s. XIII-XIV. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 138, fol. 12r**

Como se ha podido observar a lo largo del estudio, también los *carmina figurata* de Rabano Mauro tratan de forma reiterada el tema de la universalidad del mensaje de Cristo, mediante símbolos que aluden a la totalidad de lo creado y a la extensión del plan divino de salvación. En el *Comentario a las Epístolas*, y coincidiendo con las ideas paulinas sobre la unidad de judíos y gentiles, encontramos dos brotes que surgen de un mismo tallo (Fig. 13.), mientras que en *Comentario al Cantar de los Cantares* la idea se representa en las cabecillas gemelas entre elementos vegetales, como esas gacelas mellizas del poema que para Beda son símbolo de los fieles menos instruidos, de origen judío o gentil (Fig. 14).

**Fig. 13. *Epistolae Beati Pauli Apostoli cum glossa seu expositione*, med. s. XII. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 44, fol. 138v**

**Fig. 14. *Expositio Cantici Canticorum*, s. XI. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 38, fol. 53v**

[966] DULAEY, M: *Op. cit.*, p. 247.

• Gran relevancia adquiere también en los manuscritos el tema de la importancia de los sacramentos, en especial el bautismo, como medio por el que el cristiano participa en la muerte y resurrección de Cristo, queda limpio de sus pecados y pasa a formar parte de la Iglesia. La trascendencia del bautismo la vemos aparecer especialmente el en *Breviarium Historiae Catholicae* (Fig. 15) pues el Diluvio ha sido considerado, tanto en el Nuevo Testamento como en la patrística, como prefiguración de éste sacramento. La idea se establece en la *Primera Carta de Pedro* y posteriormente será muy desarrollada por Tertuliano en su *Tratado del bautismo* y por aquellos escritores que elaboren catequesis bautismal, como San Jerónimo o San Agustín. De esta forma, el agua del Diluvio pasará a simbolizar el agua del sacramento, la paloma la presencia del Espíritu Santo que baja a morar en el neófito, y el ramo de olivo la unción con los santos óleos.

**Fig. 15. *Breviarium Historia Catholica*, s. XIII-XIV. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 138, fol. 12r**

De un modo menos explícito, encontramos en la miniatura de la Primera Carta a los Corintios (Mss. 44, fol. 38v) la representación de una forma similar a la flor de lis que podría estar aludiendo a la presencia del Espíritu Santo, pues el lis se entendió a veces como emblema de la iluminación[967], en relación con lo expresado por el santo al respecto de los diferentes carismas que otorga la presencia del Espíritu Santo y como todos ellos han de servir a un fin común[968]

[967] CIRLOT, J. E.: *Op. cit.*, p. 279

[968] I Cor. 12, 4: *Hay diversidad de carismas, pero un mismo Espíritu; diversidad de ministerios, pero un mismo Señor; diversidad de actuaciones, pero un mismo Dios que obra todo en todos. A cada cual se le otorga la manifestación del Espíritu para provecho común. Porque a uno se le da por el Espíritu palabra de sabiduría; a otro, palabra de ciencia según el mismo Espíritu; a otro, fe, en el mismo Espíritu; a otro, carisma de curaciones, en el único Espíritu; 10 a otro, poder de milagros; a otro, profecía; a otro, discernimiento de espíritus; a otro, diversidad de lenguas; a otro, don de interpretarlas. Pero todas estas cosas las obra un mismo y único Espíritu, distribuyéndolas a cada uno en particular según su voluntad.*

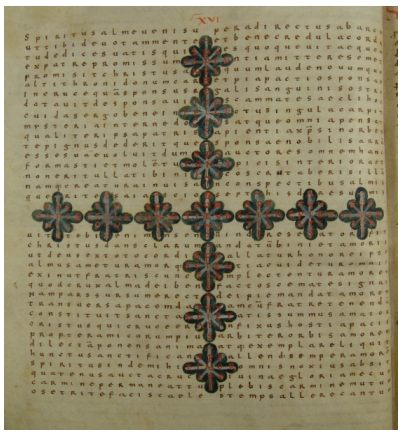


**Fig. 16. *De laudibus Sanctae Crucis*, s. IX. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 131, fol.**

En el *De laudibus Sanctae crucis* de Rabano Mauro, el tema se trata también en el poema XVI (Fig. 16) dedicada a los dones del Espíritu Santo. El tema en sí mismo se relaciona con el bautismo, que es el medio por el que el Espíritu otorga sus dones al neófito, pero, además, el uso de flores o estrellas de ocho pétalos o puntas establece una relación con la muerte y resurrección de Cristo. Por un lado, la estrella se identifica con el Mesías, tanto por la profecía de Balam como por lo expresado en el Apocalipsis[969] y en el mundo antiguo Venus, el lucero de la mañana, se representaba como una estrella de ocho puntas. Por otra parte, el número ocho se asocia con la resurrección del Salvador que sucedió el octavo día de la semana, y por la asociación que San Pablo[970] o San Agustín[971], entre otros, establecen entre este hecho y el sacramento del Bautismo, se ha empleado con frecuencia en el diseño y la decoración de edificios y pilas bautismales.

La eucaristía, por su parte, no tiene tanta representación en los manuscritos como el tema del bautismo, aunque sí encontramos una sugestiva alusión en los objetos eucarísticos del *Breviarium* de Jiménez de Rada (Mss. 138, fol. 12r), donde además se establece una interesante relación entre ambos sacramentos mediante los

[969] Num. 24, 17: *La veo, pero no ahora; la contemplo pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set*.

Ap. 22, 16: *Yo, Jesús, he enviado a mi ángel para daros testimonio de lo referente a las iglesias. Yo soy el retoño y el descendiente de David, el Lucero radiante del alba.*

[970] Rm 6, 3-4: *¿O es que ignoráis que cuantos fuimos bautizados en Cristo Jesús, fuimos bautizados en su muerte? Por el bautismo fuimos sepultados con él en la muerte, para que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos para gloria del padre, así también nosotros andemos en una vida nueva*

[971] *Así pues, en cualquier día después de su nacimiento en que sea bautizado un niño en Cristo, equivale a circuncidarlo al octavo día, puesto que se le circuncida en aquel que, si bien resucitó al tercer día de ser crucificado, resucitó sin embargo el día octavo de la semana.* AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *p. cit.*, 1971, p. 393.

aspectos de curación, limpieza y vida eterna que se destacan tanto en el *Evangelio de Juan*[972] como en el *Apocalipsis*[973].

**Fig. 17 *Breviarium Historiae Catholicae*, s. XIII-XIV. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 138, fol. 12r**

• Otro tema tratado con bastante frecuencia es el de la importancia de la conducta que ha de tener el fiel cristiano. Este tema adquiere una enorme importancia en el *Comentario a las Epístolas*, dado el fuerte carácter didáctico de los textos paulinos, pues, como señalábamos en el correspondiente estudio, Pablo se nos muestra como un teólogo práctico que en sus cartas procura dar respuesta a los problemas concretos que le planteaban las diferentes comunidades. Las tentaciones, vicios y conductas equivocadas a las que el cristiano ha de hacer frente aparecen a veces representadas en cabecillas monstruosas, insectos y seres fantásticos que, como advertencia, decoran las capitales que dan inicio a aquellas cartas en las que estos temas tienen especial relevancia (Fig. 18).

**Fig. 18. *Epistolae Beati Pauli Apostoli cum glossa seu expositione*, med. s. XII. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 44, fol. 38v**

También en el comentario de San Gregorio al *Cantar de los Cantares,* encontramos al hombre mordido en los genitales por la serpiente, en alusión al pecado original que expulsa al género humano del paraíso (Mss. 38, fol. 133r) y en el *Breviarium* se

[972] Jn 6, 35: *Les dijo Jesús: Yo soy el pan de vida. El que venga a mí, no tendrá hambre, y el que crea en mí, no tendrá nunca sed.*
[973] Ap 22,1-2: *Luego me mostró el río de agua de vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay un árbol de vida, que da fruto doce veces, una vez cada mes; y sus hojas sirven de medicina para los gentiles.*

nos muestran los cadáveres de aquellos que no fueron encontrados justos durante el diluvio (Fig. 19).

**Fig. 19. *Breviarium Historiae Catholicae*, s. XIII-XIV. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, Mss. 138, fol. 12r**

---

En general, encontramos que en todas las obras prima la interpretación alegórica de la Biblia en la que todos los hechos tienen, además de su valor histórico-temporal, un significado simbólico aplicable al Nuevo Testamento o al *Tiempo futuro*. En este sentido resulta esencial la influencia de Orígenes, cuyas ideas, como ya hemos mencionado en los diferentes manuscritos, tuvieron una importantísima influencia en los teólogos posteriores, pese a que la producción conservada del alejandrino es escasa. La triple interpretación de la escritura (literal o histórica, alegórica y moral), heredada de la Escuela Alejandrina y que él establece en la de Cesarea, será el método de interpretación más frecuente en el occidente tardo antiguo y medieval, muy por encima de la exégesis literal de la Escuela de Antioquía, aunque ésta estuvo representada en el fondo complutense mediante las obras de San Juan Crisóstomo.

Siguiendo la tradición alejandrina, encontramos que esta forma de interpretación reaparece al final de la era patrística en San Gregorio Magno, fundamentalmente por la influencia de Orígenes y San Agustín, y posteriormente en Beda, Rabano Mauro y su discípulo Walhafrid Strabo.

La influencia de Orígenes es enorme, sobre todo de su exégesis del *Cantar de los Cantares* que, si bien respeta la lectura tradicional expuesta por San Pablo, se adentra una nueva dimensión teológica al entenderlo como la experiencia del alma que anhela el conocimiento y la experiencia de Dios, interpretación que llegará

hasta San Juan de la Cruz. Sin embargo, pese a su importancia, no es sólo este texto el que encontrará ecos en el resto de las obras de la colección; también sus *Homilías sobre el Génesis* serán recogidas y reinterpretadas a través de los comentarios de San Agustín, Gregorio de Elvira o Beato, que a su vez influyen en las concepciones que nos muestra el *Breviarium*

La honda presencia paulina palpable en el pensamiento cristiano, y por tanto en sus expresiones artísticas, es también claramente visible en los manuscritos estudiados en detalle. Como mencionábamos en el análisis del manuscrito 44, pese su capital importancia como difusor del cristianismo la figura del santo en solitario no es demasiado grata para el arte, a excepción de cuando se muestra su participación en el colegio apostólico o forma pareja con Pedro, pero los conceptos expuestos en sus *Epístolas* sí encontrarán una extraordinaria plasmación en el arte medieval.

Dejando de lado las miniaturas de las propias *Epístolas*, que, como es lógico, se apoyan en el texto que ilustran, encontramos referencias a las ideas paulinas en una gran variedad de ejemplos.

Al referirnos a los motivo iconográficos que con más frecuencia se emplean para referirse al Salvador, hemos destacado la importancia del árbol de la vida, que si bien procede del *Génesis* y de las diferentes profecías mesiánicas, encuentra su identificación definitiva en la *Carta a los Romanos*.

Orígenes, y, por consiguiente, aquellos comentaristas que beben de sus ideas, se basa en Pablo para explicar la distribución interna del arca de Noé, mientras que Beato relaciona las almas que se le conceden al justo Noé con las siete cartas del santo dedicadas a las diversas iglesias. Especialmente importante resulta la vinculación que establece Pablo entre el bautismo y la muerte y resurrección de Cristo en diferentes epístolas, relación que encontramos latente en

las diversas ocasiones en las que se hace alusión al sacramento, tanto en el *Breviarium* como en el *De laudibus Crucis*.

En esta última obra, la influencia de Pablo es especialmente intensa, pues Rabano Mauro cita con frecuencia al santo de Tarso en sus explicaciones a los diferentes poemas. De él toma gran parte de la concepción angélica de la figura III o la idea de que Cristo es la piedra angular del edificio de la Iglesia en la figura V, aunque el origen de esta identificación es anterior, como ya hemos expuesto.

Por su parte, el texto de Beda, aunque presenta una gran influencia de las ideas origenianas, mantiene también la interpretación paulina de que el poema representa la relación de Dios y su Iglesia y, basándose en la *Primera Carta a los Corintios*[974], identifica los pechos de la amada con la nutrición que los doctores aportan a los fieles menos formados.

Además de la interpretación alegórica, que otorga a los hechos bíblicos una significación simbólica, y relacionada con ella, destaca el uso de la idea de prefiguración, por la cual lo narrado en el Antiguo Testamento encuentra su correspondencia y cumplimiento en el Nuevo y demuestra que la promesa de salvación se consuma en Jesús. Ya en el *Evangelio de Lucas* el propio Cristo emplea la idea del tipo y el antitipo refiriéndose a sí mismo[975], y también en los *Hechos de Los Apóstoles*, los *Evangelios* y las *Epístolas* encontramos que, en el ámbito judío, la proclamación del kerigma recurre la este sistema para mostrar que Jesús es el Mesías esperado[976]. Sin duda, la mayor difusión de ésta forma de relación entre

[974] I Cor. 3, 1-3: *Yo, hermanos, no pude hablaros como a hombres espirituales, sino como a carnales, como a niños en Cristo. Os di a beber leche y no alimento sólido, pues todavía no lo podíais soportar. Ni aun lo soportáis al presente; pues todavía sois carnales.*

[975] Lc. 24, 25-27: *Él les dijo: ¡Oh insensatos y tardos de corazón para creer todo lo que dijeron los profetas! ¿No era necesario que el Cristo padeciera eso para entrar así en su gloria? Y, empezando por Moisés y continuando por todos los profetas, les explicó lo que había sobre él en todas las Escrituras.*

[976] Act. 8, 26-35: *Y he aquí que un etíope eunuco, alto funcionario de Candace, reina de los etíopes, que estaba a cargo de todos sus tesoros, y había venido a adorar en Jerusalén, regresaba sentado en su carro, leyendo al profeta Isaías. El Espíritu dijo a Felipe: Acércate y ponte junto a ese carro. Felipe corrió hasta él y le oyó leer al profeta Isaías; y le preguntó: ¿Entiendes lo que vas leyendo? Él respondió: ¿Cómo lo puedo entender si nadie me hace de guía? Y rogó a Felipe que subiese y se sentase con él. (…)El eunuco preguntó a*

ambas realidades surge de los escritos paulinos y de la patrística y determina, en gran medida, el sistema iconográfico cristiano.

La idea de prefiguración se hace especialmente palpable en la miniatura del arca de Noé que decora el *Breviarium* de Rodrigo Jiménez de Rada, pues los diversos elementos que la integran han sido entendidos desde el mundo paleocristiano como arquetipo de las realidades del Nuevo. Así, entre los muchos componentes simbólicos de la imagen que hemos referido en el correspondiente estudio, Noé se nos presenta como prefigura de Cristo, del que surge una nueva humanidad tras las aguas del Diluvio, interpretadas ya desde antiguo como símbolo del bautismo, mientras que el arca simboliza y anticipa la Iglesia.

En relación con estas formas de interpretación, que ven en los hechos y personajes un reflejo de realidades superiores, destaca también el abundantísimo empleo de los números con carácter simbólico, hecho que, según Michel Perrin, se explicaría porque para el hombre medieval, el plan de Dios es aritmético[977], tal y como se expresa en el *Libro de la Sabiduría* 11,20 cuando se dice "Pero tú regulaste todo con medida, número y peso".

El ejemplo más elocuente de esta concepción es el complejo intrincado de relaciones numéricas que nos muestra el *De laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, donde cada concepto se expresa y sostiene a través del número y de sus relaciones, y que posteriormente desarrollara en su obra *De Universo*. Sin embargo, pese a su relevancia, no esta la única obra en la que la importancia simbólica del número aparece de forma reiterada en la iconografía y los textos. Aquellos que interpretan la historia del diluvio y en los que se sustenta la representación del arca de Noé del *Breviarium Historiae Catholicae,* emplean también las ideas de medida, dimensión y número con carácter simbólico, de tal forma que el número

---

*Felipe: Te ruego me digas de quién dice esto el profeta: ¿de sí mismo o de otro? Felipe entonces tomó la palabra y, partiendo de este texto de la Escritura, se puso a anunciarle la Buena Nueva de Jesús.*

[977] PERRIN, M.: *Op. cit.,* 1995. p. 200

de los salvados pasa a relacionarse con el día de la resurrección de Cristo y el tamaño del arca alude al perdón o se relaciona con la cruz del Salvador.

---

San Gregorio afirmaba que la pintura se empleaba en las iglesias para que los analfabetos pudieran descifrar aquello que no eran capaces de leer en los códices[978]. No es el caso de los manuscritos que aquí estudiamos, pues nos encontramos ante obras especializadas para un lector formado, en las que la ilustración no es meramente explicativa sino que remite a conceptos teológicos complejos expresados en el texto.

Como señalábamos en la introducción, consideramos que poco en el arte medieval es simplemente decorativo y que detrás del artesano se encuentra siempre el teólogo que establece, concreta y detalla el programa iconográfico. Si esto es cierto para cualquier soporte, más aún para la miniatura en la que la palabra inspiradora, ya sea el texto sagrado o la interpretación que de él hacen los doctores, se convierte en marco para la plasmación pictórica.

Incluso cuando las imágenes no forman escenas o ciclos narrativos, casi todas ellas, en diferentes grados de complejidad, ilustran, clarifican o remiten al texto que acompañan, convirtiéndose así en refuerzo visual del mensaje que transmite la obra. Suele ser la descontextualización temporal, lingüística y de pensamiento la que impide, muchas veces, hallar la clave de interpretación de las imágenes y, aunque muchos motivos parezcan meros divertimentos estéticos, el análisis del texto al que acompañan permite vislumbrar, a veces, que detrás de las figuras fantásticas de dragones y monstruos, o cobijado entre la flora que decora una capital, se encuentra un mensaje para el fiel que se acerca a la obra de arte.

[978] Gregorio I, Papa, Santo: *Epistulae, IX, 209*.

## 2. Aspectos codicológicos

Como planteábamos anteriormente, el estudio se ha centrado en quince códices iluminados, realizados entre los siglos IX y XIV y presentes en el lote fundacional de ca. 1512. Dado que este grupo representa en torno al diez por ciento de la totalidad del fondo ildefonsino, las conclusiones que podemos extraer, aunque significativas cualitativamente, son por fuerza parciales, no pudiéndose aplicar al grueso de la colección.

El soporte escriptorio empleado es, en todos los casos, el pergamino, normalmente de mediana calidad y, salvo excepciones, presenta una buena preparación.

Entre los manuscritos altomedievales, abundan los copiados en letra carolina, frente a los escritos en visigótica o uncial. Los cinco datados en la Baja Edad Media emplean la letra gótica[979].

De los quince códices estudiados, trece están escritos en lengua latina, uno en griego y otro, los *Libros del saber de Astronomía*, en castellano.

En cuanto a la iluminación, encontramos que la mayor parte se concentra en capitales decoradas con mayor o menor riqueza, a excepción de tres códices que muestran una mayor presencia de miniatura. En el caso del *De laudibus Crucis*, este hecho viene provocado por la propia naturaleza de la obra, al ser ésta una colección de poemas gráficos. Los *Libros del saber de astronomía*, por ser un tratado de carácter técnico, requerían la presencia de imágenes explicativas, pero esta característica es además signo de identidad de muchas de las obras procedentes del escritorio alfonsí[980]. La presencia de la miniatura del arca de Noé en el *Breviarium Historiae Catholicae* viene determinada, probablemente, por ser una copia fiel del ejemplar escurialense que también la incorporaba y que fue

[979] No conservamos datos sobre la letra utilizada en el desaparecido *Breviarium toletanum* (BH Mss. 48).
[980] CÁRDENAS, A. J.: *Op. cit.*, 1986, p. 112.

promovida directamente por su autor, el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada.

Otra excepción notable en lo que a la iluminación se refiere, es el *Psalterium* con glosa (Mss. 40) de finales del siglo XII, manuscrito realizado con un extremo cuidado y, lamentablemente, mutilado de todas las capitales de mayor tamaño, pese a lo cual aún hoy se puede apreciar la calidad de su confección y decoración.

Todos los manuscritos conservados, salvo los dos restaurados[981], presentan la misma encuadernación en pasta española con el *super libros* dorado cisneriano en una interpretación heráldica del siglo XVII[982]. El que muchos de los manuscritos de la Biblioteca Histórica presenten el mismo tipo de encuadernación, nos hace pensar en una reencuadernación general de ejemplares deteriorados que se pudiera llevar a cabo coincidiendo con la elaboración de algún inventario. En este sentido, el que en la mayor parte de los manuscritos aparezca la anotación manuscrita "Visto año de 1614", coincidiendo probablemente con la revisión del fondo bibliográfico que se hizo entre 1611 y 15 durante la reforma de Diego Hernando de Alarcón y Pedro de Tapia[983], nos hace pensar que quizá fuera en este momento cuando tal reencuadernación se llevara a cabo.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta la referencia que da Villa-Amil en su estudio del *Breviarum Historiae Catholicae* de Rodrigo Jiménez de Rada al respecto de que en el último tercio del siglo XVIII "la formación de los índices fue acompañada de una encuadernación uniforme de un gran número de volúmenes", como se menciona en el prólogo latino del catálogo de los manuscritos (BH Mss. 336), por lo que la reencuadernación bien podría datar de este momento aunque siguiese modelos heráldicos más antiguos[984].

---

[981] El *Breviarium Historiae Catholicae* (Mss. 138) en la actualidad se conserva protegido por láminas de poliéster en tres estuches de cartón neutro para evitar su degradación. Al respecto, véase p. Por su parte, la encuadernación actual de la *Primera Biblia de Alcalá* (Mss. 31) es fruto de la restauración y se ha realizado en becerro gofrado con una decoración geométrica muy sencilla y con broches metálicos. Véase p. 328.
[982] Al respecto, véase CARPALLO BAUTISTA, A. [et. al.]: *Op. cit.*, p. 87.
[983] Véase p. 56.
[984] VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: "El Arca…", 1878, pp. 587-623.

Desde el punto de vista temático, este pequeño núcleo de manuscritos iluminados muestra una preferencia por los textos sagrados, la teología y la exégesis bíblica, como corresponde a una institución educativa que pretendió dar un nuevo impulso a la enseñanza teológica en España y, por extensión, lograr la reforma de la vida espiritual y cultural del Reino. Cisneros se anticipará al Concilio de Trento en la importancia otorgada a las fuentes bíblicas y a la patrística, recopilando para la Biblioteca Complutense una cuidada selección de textos sagrados y comentarios exegéticos, y dando a la imprenta proyectos tan significativos como la Biblia Políglota Complutense.

Nos encontramos ante un fondo típicamente universitario en el que los libros parecen haber sido escogidos por su contenido y su funcionalidad, y no por su riqueza formal o material. Salvo algunas excepciones, como los libros procedentes del fondo de Isabel la Católica, estos manuscritos serían el pariente más cercano de los *libros de pecia* y su presencia en el fondo parece estar relacionada con la importancia otorgada en el renacimiento a los *originales* por su corrección textual y antigüedad. En opinión de Otto Pächt, cuanto más privado era el carácter del libro, menor estímulo existía para su estructuración y decoración artística[985], lo que explicaría, en parte, que las obras de la Biblioteca Ildefonsina, obras de estudio y de lectura privada, no contaran con la exhuberancia decorativa que podríamos encontrar en las obras destinadas al culto o a una biblioteca regia.

Por otra parte, y siguiendo la definición de San Buenaventura[986], estos quince manuscritos nos dan cuenta de las diferentes formas de hacer un libro en la Edad Media: en ellos encontramos copistas, compiladores, comentaristas y autores, y nos permiten vislumbrar la importancia de la palabra escrita pues, en

[985] PÄCHT, O.: *La miniatura medieval: Una introducción*. Madrid: Alianza, 1987, p. 35.

[986] *Cuádruple es la manera de hacer un libro. En efecto, aquel que escribe lo ajeno, sin añadir ni cambiar nada, es llamado meramente copista; el que escribe lo ajeno e introduce adiciones que no son suyas, es dicho compilador; en cambio, quien el que escribe lo ajeno como texto principal y lo propio como aclaración es denominado comentarista y no autor; por último, aquel que escribe no sólo lo propio sino también lo ajeno, pero lo propio como texto principal y lo ajeno como confirmación de lo dicho, esa persona tal es la que debe ser considerada como autor.* BUENAVENTURA, SANTO, 1224- 1244: *Opera theologica*. Quarecchi: Ad Claras Aquas, 1934, Vol. I, P*roemium in librum I Sententiarum,* q. 4. [Traducción de Elisa Ruiz]

palabras de Ramón Gonzálvez*, al ser el cristianismo una religión del libro, ni los ministros de la Iglesia podían formarse sin una extensa red de centros de enseñanza (…) ni la rica variedad de organismos como parroquias (…) monasterios femeninos y masculinos, conventos, escuelas y universidades podían prosperar y desenvolverse sin los libros imprescindibles*[987].

[987] GONZÁLVEZ RUIZ, R.: *Op. cit.* 1998, p. 235-236.

## Principales características de los manuscritos

| CÓDICE | LENGUA | SOPORTE | DATACIÓN | TIPO DE LETRA | ILUMINACIÓN | MATERIA |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *De laudibus Sanctae Crucis (Mss. 131)* | Latín | Pergamino | Siglo IX | Carolina | Poemas gráficos | Poesía religiosa |
| *Biblia latina (Mss. 31)* | Latín | Pergamino | Siglo X (in.) | Visigótica | Iniciales | Sagrada Escritura |
| *Biblia latina (Mss. 32)* | Latín | Pergamino | Siglo X (in.) | Visigótica | Iniciales | Sagrada Escritura |
| *Comentario al Evangelio de Mateo (Mss. 24)* | Griego | Pergamino | Siglo X-XI | Minúscula uncial | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Expositio in Cantici Canticorum (Mss. 38)* | Latín | Pergamino | Siglo XI | Carolina | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Tractatus in Evangelium secundum Lucam (Mss. 43)* | Latín | Pergamino | Siglo XI-XII? | Carolina? | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Epistolae Pauli Apostoli cum glosa (Mss. 44)* | Latín | Pergamino | Siglo XII (med.) | Carolina | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Comentaria in Pentateuchum et in libros Iosue, Iudicum et Rut (Mss. 36)* | Latín | Pergamino | Siglo XII (ex.) | Carolina de transición | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Psalterium et cantica cum glossa (Mss 40)* | Latín | Pergamino | Siglo XII (ex.) | Carolina de transición | Iniciales | Exégesis bíblica |
| *Biblia latina (Mss. 33-34)* | Latín | Pergamino | Siglo XIII | Gótica | Iniciales | Sagrada Escritura |
| *Liber morborum (Mss. 120)* | Latín | Pergamino | Siglo XIII | Gótica | Iniciales | Medicina |
| *Sermones (Mss. 69)* | Latín | Pergamino | Siglo XIII | Gótica | Iniciales | Teología dogmática y moral |
| *Libros del Saber de astronomía (Mss. 156)* | Castellano | Pergamino | Ca. 1270 | Gótica | Iniciales, constelaciones, instrumentos astronómicos | Astronomía |
| *Breviarium Historia Catholica (Mss. 138)* | Latín | Pergamino | Siglo XIII-XIV | Gótica | Iniciales, retrato del autor, escena bíblica | Exégesis bíblica |
| *Breviarium toletanum (Mss. 48)* | Latín | Pergamino | ? | ? | Iniciales | Liturgia |

## 3. Manuscritos e impresos

La Biblioteca Complutense se formó en un contexto de tremendos cambios, pues la imprenta, en cuya difusión tanto tuvo que ver el cardenal Cisneros, había hecho su aparición pocos años antes, condicionando, sin duda, la propia historia del libro y, en concreto, la composición del fondo librario universitario.

Aunque la apreciación del nuevo ingenio fue en general positiva, no faltan las voces en contra de esta innovación. Micer Gonzalo en 1494 escribe:

> *Dios nos ha hecho gracia que en nuestros tiempos hayamos tanta abundancia de libros Latinos, Griegos et arábigos, en todas las facultades, et parece me, que ha acahecido el contrario, que los ingenios se han encogido, et apoquecido, después de la abundancia de los libros, como en otro tiempo quando había pocos, se descubrían muy grandes ingenios*[988].

Con la aparición de la imprenta, y debido al espectacular aumento de la oferta, el precio del libro, sobre todo manuscrito, experimentó un descenso del que el testamento de Gonzalo García de Santa María, otorgado en 1519, da buena cuenta:

> *Item lexo a mi mujer todo lo que se fallara dentro de mi studio, assi de libros que esten en las tablas y fastigones, como en el suelo y dentro de caxas y caxones; assi de pergamino como de paper, u assí scriptos de mano, como de emprenta (…), que creo valen hoy, ahun con la emprenta, mas de cinquo mil sueldos, y valian mas de mil florines de oro antes de la emprenta*[989].

Sin embargo, aunque el desarrollo de la imprenta supuso un descenso de la producción de manuscritos, no ocasionó en un primer momento su

[988] Prólogo de *El Catón en latín et en romançe*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1494. Recogido en REYES GÓMEZ, F. de los: *El libro en España y América. Legislación y censura*. Madrid: Arco Libros, 2000, p. 89.
[989] Recogido en PEDRAZA GARCÍA, M. J.: *El libro español del Renacimiento: La "vida" del libro en la fuentes documentales contemporáneas*. Madrid: Arco Libros, 2008 según la transcripción publicada por SERRANO Y SANZ, M.: "Testamento de Gonzalo García de Santa María" en *Boletín de la Real Academia Española*, año I, t. 1, 1914, pp. 470-478, doc. 5.

desaparición[990]. El libro de mano, por su coste y lo dilatado de su elaboración, quedó asociado al concepto de libro de lujo y se mantuvo, sobre todo, para las obras litúrgicas que requerían un alto nivel de perfección y un gran esmero en la transmisión del texto[991].

Esta progresiva especialización del oficio hacia el libro religioso se pone de manifiesto en la terminología empleada en contratos y capitulaciones. Los términos *escritor de libros de iglesia* o *escritor de libros eclesiásticos* aparecen con mucha frecuencia, aunque también se localizan los de *escritor de letra de mano* o *de letra gorda*. Encontramos, pues, gran abundancia de libros de coro, cantorales, breviarios, salterios y otros libros de tipo litúrgico, aunque también en algunos casos se encargan libros de privilegio, árboles genealógicos y, por supuesto, cartas de marear cuya fabricación manuscrita será muy prolongada en el tiempo.

Esta concepción del libro manuscrito como libro de lujo hace que, cuando en los primeros tiempos de la imprenta se deseaba dar realce a una edición impresa, se recurriese con frecuencia a las técnicas propias del manuscrito, como la impresión sobre vitela o la iluminación manual posterior de orlas o capitales, como sucedió con el *Dioscórides* del Doctor Laguna, propiedad de Felipe II y coloreado a mano, o con la edición en vitela de la Biblia Políglota de Amberes que el mismo monarca depositó en su biblioteca del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial[992].

Como señala Víctor Mínguez al referirse al libro impreso ilustrado del siglo XV, el rápido éxito de este producto se debió a que la sociedad estaba

---

[990] Carla Bozzolo y Ezio Ornato señalan que hacia 1480 en las bibliotecas francesas sólo se registraba un 6% de impresos mientras que hacia 1530 el porcentaje de manuscritos apenas sobrepasaba el 10%. Vid. VERNET, A. (Ed. lit.): *Histoire des bibliothèques françaises. Vol.1, Les bibliothèques médievales: du VIe. siècle à 1530*. Paris: Promodis: Editions du Cercle de la Librairie, 1989, p. 333 y ss.

[991] Manuel José Pedraza señala que un copista de *libro de valor* producía unas 250 líneas de texto en dos meses y medio, el tiempo necesario para poder imprimir un millón de ejemplares. El coste de un único ejemplar manuscrito suponía un tercio del coste total de edición. Vid. PEDRAZA GARCÍA, M. J: *Op. cit.*, 2008, p. 95.

[992] BOUZA ÁLVAREZ, F.: *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Síntesis, 1992, p. 46.

familiarizada con la ilustración libresca a través de la iluminación de los manuscritos medievales. Si estos nuevos libros debían competir con los antiguos códices, obviamente más valorados si contaban con iniciales, orlas y miniaturas, los editores habían de ofrecer un producto igual de atractivo visualmente por lo que, la aparición de la imprenta supondría el desarrollo de la imagen multiplicada[993].

En cuanto a la Biblioteca Complutense, encontramos que gran parte del total de los libros de Teología y Patrística incluidos en la dotación fundacional, según el inventario de ca. 1512, estaba formada por manuscritos. Como señala García Oro, el que al consignar muchas de estas obras se mencionen dos o más volúmenes parece sugerir su carácter manuscrito ya que la imprenta no había acometido aún obras de tal magnitud[994]. Dado lo temprano de la fecha, no es de extrañar que se recurriese a esta tipología ya que muchas de las obras necesarias para la formación de los colegiales no habían sido dadas aún a la imprenta. En otros casos, sin embargo, encontramos que ya existía edición impresa de las obras[995] y, pese a ello, se eligieron copias manuscritas para incluirlas en el fondo, quizá por la valoración que a las obras de mano se les daba por su corrección textual y antigüedad.

Además, queda constancia de que esta modalidad se siguió utilizando en el Colegio de San Ildefonso para los libros de uso restringido como los litúrgicos, y prueba de ello es el encargo que hace el rector al escribano Martín Tapiador en 1515 de unos oficios de difuntos para la iglesia de San Ildefonso, por el que se pagaron dos mil cuatrocientos cuarenta y siete maravedíes[996]. También hay referencias a compras de papel y pergamino para aquellas obras que se realizaban

[993] MÍNGUEZ, V.: "Imágenes para leer: Función del grabado en el libro del Siglo de Oro" en CASTILLO GÓMEZ, A. (Comp.): *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 257.
[994] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992, p. 362
[995] El *Comentario al Cantar de los cantares* de San Gregorio Magno, que recoge el Mss. 38, fue impreso en Salamanca por Juan Gysser en 1508; de las obras de San Juan Crisóstomo existen numerosas ediciones desde fecha temprana, como la del *Comentario al Evangelio de Mateo* impresa en Colonia en 1487.
[996] A.H.N. Universidades. Libro 813, f. 2v. La cifra escrita en números romanos es IIMCCCCXLVII.

con vistas a la *Políglota*, como traducciones de lenguas bíblicas, o para las cuentas de uso interno del Colegio[997].

Pero la librería del Colegio también se desprendía de duplicados y restos bibliográficos que habían quedado obsoletos. En 1526 aparecen depositados en cajas y apartados del uso libros de cuentas y sacristía junto con misales, libros litúrgicos y musicales que habían sido remplazados por otros más acordes a los tiempos. En 1584 el visitador Valera dispuso desprenderse de muchos papeles redactados entre 1510 y 1560 que a efectos administrativos carecían de valor[998].

García Oro supone que, en este trasiego de libros y papeles, serían eliminados sin duda manuscritos cuyo valor era considerado nulo, bien por haber sido ya impresos o porque su contenido resultaba obsoleto. En la actualidad no resulta raro, al revisar los impresos de los siglos XVI y XVII principalmente, encontrar tiras de pergamino en letra gótica e incluso carolina reforzando las encuadernaciones.

También Perez Báyer cuenta en el XVIII que se vendieron *hará como treinta años cantidad de códigos manuscritos hebreos y griegos que eran los mismos que el cardenal Cisneros había hecho buscar por toda Europa y comprado a precio de oro, para que sirviesen de originales en la edición de su famosa Biblia complutense, a cierto polvorista de Alcalá, llamado Torija (…) como pergaminos viejos e inútiles, sino para cohetes en que se emplearon*[999].

Los inventarios de estos primeros siglos dejan constancia de que, en un primer momento, no se hace apenas distinción entre manuscrito e impreso: en contadas ocasiones encontramos los términos "de mano" o "de molde" para especificar su condición y nos será hasta el siglo XVIII, al menos en lo que respecta

[997] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992,p. 368
[998] Ibíd., p. 379.
[999] PÉREZ BAYER, F.: *Por la libertad de la literatura española.* Alicante, 1991, p. 402, recogido en PESET, M.: "Libros y Universidades" en *Ex-libris universitatis: el patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas.* Madrid: Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas, 2001 p. 33

a la Biblioteca Complutense, que nos encontremos inventarios diferenciados de unos y otros libros.

Sin embargo, aunque escasas, sí existen menciones al valor del manuscrito en fechas próximas a la creación de la Biblioteca Complutense. Joan Lorenço Calça escribe al Duque de Gandía en 1525*:*

> *Por dicha carta veo me manda vuestra Illustre Señoría le compre algunos libros scritos de mano en latin vieios tractantes de poetía, rethórica y de historia, porque han de servir para la libraría que nuevamente ha mandado hazer vuestra Señoría en su palatio. Stoy dello admirado porque, a la una parte, pienso sería bien vuestra Señoría mandase comprar libros de nueva emprempta, bien correctos y bien guarnescidos porque deocrasen aquella libraría que fuese conforme a la nobleza y grandeza de vuestra Illustre Señoría. Al contrario desto pienso que vuestra Illustre Señoría ha consideración a la iniquidad de nuestro tiempo en el qual semeiante sciencia no es codiciada (…) y por eso si vuestra Señoría manda que yo compre los libros susodichos mandar me ha screvir vuestra Illustre Señoría el número dellos*[1000].

Más reveladora resulta la apreciación que hace Benito Arias Montano sobre su colección, a los que denomina originales[1001], en su carta al rey. Escribe Arias Montano:

> Y*o tengo originales que valen más de mil ducados, y no los daría yo por ningún precio por ser quito dello. Son hebraicos, griegos, caldeos, latinos y los tengo*

[1000] *Carta de Joan Lorenço Calça al Duque de Gandía, Barcelona, 27 de enero de 1525*. Fundación Francisco Zabálburu y Basabe, Colección Miró, Carpeta 23-920 según la transcricpción de BOUZA ÁLVAREZ, F.: "Leer en Palacio, del Aula Gigantium al Museo de Reyes" en *El libro antiguo español III: El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca [etc.], 1996, p. 40.

[1001] El Padre Sigüenza en la *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo* aclara cuál era el significado de "originales" en la época: *originales se llaman los libros de mano antiguos, aunque sean de muchos años después de sus mismos autores*. Recogido en RUIZ GARCÍA, E.: "La pasión anticuaria al servicio de Felipe II" en *El libro antiguo español III: El libro en palacio y otros estudios bibliográficos.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca [etc.], 1996, p. 250.

*mandados en mis testamentos a la librería de los originales de vuestra majestad*[1002].

Especialmente interesante resulta la carta que el humanista Juan Páez de Castro, asesor de Felipe II en la creación de la biblioteca escurialense, escribe a Mateo Vázquez sobre el precio y la valoración de los libros manuscritos en 1568[1003]:

> *He procurado reducir el precio de estos libros a cierta regla en que haya certeza y albedrío. Habrá diez y siete años que por mandado del Ilustrisimo señor Cardenal de Burgos concerté un escribiente griego de nación para trasladar algunos libros muy raros en Roma (…). Pagábasele medio real por cada hoja (…) Desde aquel tiempo se han las cosas encarecido de tal arte (…) que merece bien un real cada hoja de aquellos libros (…). Lo de poner doblado el precio de cada hoja de lo que concerté en Roma no es de maravillar pues el tiempo lo causa y vemos que la Biblia del Cardenal Francisco Ximenez valía seis ducados y vale agora treinta ducados (…) por la rareza de las cosas y así los son estos libros del señor Cardenal bien raros los más de ellos.*
>
> *[Van] señalados los libros que estaban doblados y aún tres doblas y los que estaban ya impresos, más no por esto no se debían de tener los ejemplares antiguos en menos. Antes, las librerías principales deberían estar proveídas de libros de mano en todas lenguas, porque éstas les dan nombre y fama y estima.*

Ambrosio de Morales expone en la documentación relativa a la Biblioteca Escurialense que *lo más importante es hazer la librería insigne, y lo que se debe procurar con más cuydado es juntar muchos originales de mano antiguos y muy escogidos. Porque quando de éstos tuviere muchos la librería, será aventajada sobre otras más que por ningunas otras muchas qualidades que en ella pudiesen concurrir. Estos originales son los que ennoblecen las librerías y las hazen muy famosas y celebradas en boca y escritura de todos los hombres insignes que saben y escriben, y esto es lo que*

[1002] GIL, J.: *Arias Montano [Bienes y herederos*]. Badajoz, 1998, p. 58. Recogido en ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª del C.*: El libro manuscrito en Sevilla (Siglo XVI).* Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores, Ayuntamiento de Sevilla, 2000, p. 119.
[1003] BOUZA ÁLVAREZ, F.: *Op. cit.*, 1992, p. 138.

*principalmente se estima en una librería sin que nadie le ponga en competencia otra cosa ninguna que sea tanto de preciar*[1004].

También Mutio Pansa, en su descripción de la Biblioteca Vaticana, se refiere a la importancia de los manuscritos del fondo:

> *E quel che è piú mirabile la maggior parte di essi sono scritti à penna, perloche si giudice, che siano i veri originale, o vero i più corretti trasunti di quei primi Scrittori*[1005]

Maria Luisa Agati señala que en la Edad Media y el primer Renacimiento el libro representaba un bien precioso, como demuestran aquellos inventarios de iglesias y abadías en los que los códices aparecían consignados entre los bienes del tesoro[1006]. En su opinión, a partir del siglo XV los inventarios comienzan a dar cuenta, no sólo del título de la obra, sino también de la materia, la encuadernación y la decoración. Sin embargo, en lo que atañe a la Biblioteca Complutense, encontramos que los inventarios del siglo XVI y XVII resultan tremendamente parcos en detalles alusivos a la iluminación y a la calidad artística de las obras. El libro 1092 de Universidades del AHN sólo hace mención a la ilustración en dos ocasiones: al referirse a *tres libros grandes de coro, de vidas de santos, escritos en pergamino, de letra gruesa antigua, iluminados al principio de oro y colores, bien encuadernados* y a un breviario del que dice que está *escrito de mano, en algunas partes iluminado, bien encuadernado e guarneçido*[1007]; en ninguno de los otros índices de estos siglos aparecen alusiones a la imagen.

Tampoco son abundantes los datos relativos a la consideración del oficio de escribano e iluminador en el primer Renacimiento y hemos de recurrir a los

---

[1004] A.G.S. *Obras del Escorial*. Legajo 2. Recogido en RUIZ GARCÍA, E.: *Op. cit.* 1996, p. 250-251.

[1005] PANSA, M.: *Della Librería Vaticana Raggionamenti*…Roma, 1590. Recogido en BLASCO CASTIÑEYRA, S.: "La imagen literaria de la Biblioteca Vaticana y la Biblioteca del Escorial: Mutio Pansa, Angelo Rocca y Fray José de Sigüenza" en *El libro antiguo español* IV, p. 147.

[1006] AGATI, M. L.: *Il libro manoscritto: introduzione alla codicologia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003, p. 395.

[1007] Estos libros señalados, además, no formaban parte de la biiblioteca del Colegio sino que se hallaban en el llamado *Depósito* donde se guardaban documentos esenciales como bulas o cartas de privilegio. A.H.N. Universidades. Libro 1092, fol. 68v.

contratos y pagos para trazar, al menos aproximadamente, el perfil de dichos oficios y la consideración del producto final[1008].

El proceso del libro manuscrito se iniciaba con un contrato entre las partes que especificaba los pagos y el plazo de entrega (muy dilatado habitualmente) así como las características físicas de la obra: materia escriptoria, renglones por hoja, hojas por cuaderno, etc. y si había de llevar o no iluminación. Los rubricadores e iluminadores eran considerados artesanos independientes y su tarea muchas veces quedaba fuera del contrato con el escribano que solía ser capaz de hacer *letras quebradas* o *principios lanceados* (probablemente los rasgueos que se extienden desde las capitales por los márgenes en los códices góticos), *letras cuadradas tornasoladas* y *cardinales* pero no iluminaciones más complejas como *viñetas* o *historias*[1009].

Nada más nos trasmiten estos documentos sobre la decoración del manuscrito, o su calidad, aunque sí sabemos por otras fuentes que el aspecto estético de los libros se consideraba un valor que sumaba al propio de la Biblioteca. En este sentido, la consideración que hace Fray José de Sigüenza sobre la Biblioteca Escurialense resulta muy reveladora y aplicable también a la reencuadernación general de ejemplares que, entre los siglos XVII y XVIII, se realizara en la biblioteca Ildefonsina:

> *Hase procurado que tengan todos una misma enquadernación y que se hagan proporcionados y buenos tomos, lo que creo que hasta agora no se ha hecho en ninguna de las librerías de que tenemos noticia*[1010].

---

[1008] Es evidente que poco tiene que ver el *escribiente* renacentista con el copista de los *scriptoria* altomedievales aunque es probable que existiese mayor similitud con los de la Baja Edad Media, por la mayor presencia de laicos que compaginaban esta actividad con otros oficios como el de platero, vidriero o *maestro de hacer cartas de marear*. Sobre estos aspectos vid. PEDRAZA GARCÍA, M. J.: *Op. cit.* y ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª del C.*: Op. cit.*

[1009] Mª del Carmen Álvarez Márquez incluye algunos precios pagados por ciertas iluminaciones en los primeros años del XVI. Una *letra* costaba 170 maravedíes en 1512 mientras que por una *historia* se pagaron 1100 y 250 y por una *viñeta* 102 en 1514. Vid. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª del C.*: Op. cit*, p. 96

[1010] JOSÉ DE SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II. Madrid: NBAAEE, 1909, p. 590. Recogido en BLASCO CASTIÑEYRA, S.: "La imagen literaria de la Biblioteca Vaticana y la Biblioteca del Escorial: Mutio Pansa, Angelo Rocca y Fray José de Sigüenza" en *El libro antiguo español* IV, p. 162.

Como conclusión, cabe señalar que la contemplación de un incunable y un manuscrito inacabado, sin la decoración de márgenes, capitales o escenas, deja muy claro que el deseo de continuidad era evidente en la imprenta primitiva y que no existía en un principio intención de realizar un producto diferente sino de continuar haciendo libros, de la única forma que se concebía. Como afirma Fernando Bouza, *en realidad, manuscrito e impreso son los polos de un solo continuo que es la escritura*[1011].

Los libros del Colegio de San Ildefonso eran ante todo libros de estudio, de ahí que su calidad artística no sea aspecto prioritario en su adquisición aunque esta fuera, sin duda, un valor añadido al meramente textual. Como hemos visto a través de algunos textos conservados, los hombres ilustrados del Renacimiento, entre los que sin duda se contaba Cisneros, valoraban los *originales* por su antigüedad y rareza, por la correcta transmisión del texto y por el prestigio que su posesión otorgaba a cualquier biblioteca que los custodiara.

No concierne a este estudio analizar el tremendo impacto que la imprenta alcalaína y las empresas editoriales de Cisneros tuvieron para el mundo librario, pero es innegable que la herencia cultural conservada en los manuscritos del fondo complutense tuvo mucho que ver en este proceso. Como expone magistralmente García Oro, *la imprenta, recientemente introducida en España, sería la encargada de esparcir estos tesoros bíblicos y mil otros patrísticos, humanísticos y literarios fraguados a la sombra de la Academia complutense (…). Las numerosas ediciones de escritos medievales y contemporáneos que él patrocinó alimentaron la vida espiritual de la siguiente generación española y especialmente de la de los grandes místicos del siglo XVII*[1012].

[1011] BOUZA ÁLVAREZ, F.: *Op. cit.*, 1992, p. 48.
[1012] GARCÍA ORO, J.: *Op. cit.*, 1992, p. 427.

# VII. BIBLIOGRAFÍA

**Fuentes manuscritas**

*Biblioteca Complutense, o Catálogo de sus libros impresos dispuesto por orden de materias por el Dr. D. Zacarías de Luque, Bibliotecario Mayor, año de 1799*. Tomo I-II, Madrid, 1799. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 330-331.

*Catálogo de libros de la biblioteca, ordenado por materias.* Alcalá de Henares, s. XVIII. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 312.

*Catálogo de los libros manuscritos de esta Biblioteca Complutense: suplemento al Catálogo de los impresos de la misma*. Alcalá de Henares, 1800. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 336.

*Index librorum manuscriptorum*. Alcalá de Henares, 1745. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 307.

*Index omnium librorum bibliotece collegii Santi illefonsy oppidi Complutensis*. Alcalá de Henares, ca.1512. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Libro 1090, fol. 33 - 54.

*Índice alfabético de autores de la biblioteca de la Universidad Central*. Madrid, s. XIX. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 593.

*Índice alfabético de autores de la Biblioteca de la Universidad Central*. Madrid, s. XIX. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 595.

*Indice alfabetico de la Biblioteca del Colegio Mayor de San Ildefonso formado por el Dr. Dn. Zacarias de Luque... y... Dn. Francisco Leon de Aparicio*. Alcalá de Henares, 1801-1807. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 324-329.

*Indice alphabetico de los libros contenidos en esta Libreria del Collegio Mayor de S. Ildephonso Universidad de Alcala y clave para encontrar qualqier libro....* Alcalá de Henares, post. 1720. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 308.

*Indize alphabetico de los libros contenidos en esta librería del Collegio maior de sn. Ildephonso, Universidad de Alcala y claue para encontrar cualquier libro....* Alcalá de Henares, 1720. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 335.

*Informe de Vicente Navarro Reverter, Jefe del Servicio de Recuperación y Devolución Bibliográfica, presentado al fiscal instructor de la causa general sobre las pérdidas del "Tesoro Bibliográfico Nacional"*, 1940. A.H.N. Fondos contemporáneos. Causa General. Legajo 1557 (Madrid. Pieza undécima. Tesoro Artístico). Negativos 3452.

*Inventario de los bienes del colejio mayor de Sn Yldefonso*. Alcalá de Henares, 1523. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Libro 1091.

*Inventario del archivo, sacristía, librería y bienes inmuebles del Colegio de San Ildefonso, San Pedro y San Pablo*. Alcalá de Henares, 1526. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Libro 1092.

*Libro de visitas de la Librería del Colegio de San Ildefonso*. Alcalá de Henares, 1582, 1591, 1592 y 1621. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Libro 686.

*Libro del ynbentario de los Zensos Alquitar deste principal Collegio mayor de San Illephonso y bienes muebles de la Librería*. Alcalá de Henares, 1565. Archivo Histórico Nacional. Universidades. Libro 920.

*Lista de los libros traídos de la ciudad universitaria en los tres viajes efectuados hasta la fecha*. Archivo de la Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección (1937-1950). Gestión de Lasso de la Vega. Caja 1. Documento nº 1.

*Memoria histórica y datos estadísticos referentes a la Biblioteca de la Universidad Central, coordinados con destino a la Exposición Universal de París de 1878 por el Sr. D. Manuel Oliver y Hurtado... Bibliotecario general de dicha universidad*. Madrid, 1 de enero de 1878. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH Mss. 566.

*Relación de los manuscritos e incunables encontrados en las trincheras de la Ciudad Universitaria…* Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca. Archivo de la Dirección. Serie Comunicaciones y Oficios, 1940, nº 3642.

*Rendimiento de cuentas de gastos efectuadas por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros*, Biblioteca Nacional de España, Mss/20056/47.

**Fuentes impresas**

ALFONSO X, REY DE CASTILLA, 1221-1284*: Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X.* [Barcelona]: Ebrisa, 1999.

AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *La ciudad de Dios*. Madrid, Bibliotheca Homo Legens, 2006.

AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Enarraciones sobre los salmos*. Madrid: La editorial católica, 1965.

AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Obras de San Agustín*. Madrid: La Editorial Católica, 1971.

AGUSTÍN, SANTO, OBISPO DE HIPONA: *Tratado sobre el evangelio de Juan*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2005.

AMBROSIO DE MILÁN, SANTO: *Expositio Evangelii secundum Lucam*. [Edición digital] [Consulta 14-6-08] [http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0339-0397,_Ambrosius,_Expositio_Evangelii_Secundum_Lucam_Libris_X_Comprehensa,_MLT.pdf]

AMBROSIO DE MILÁN, SANTO: *Obras de San Ambrosio*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1966.

BEATO DE LIÉBANA, SANTO: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995.

BEDA, EL VENERABLE, SANTO: *Bedae Venerabilis opera*. Turnholti: Brepols, 1983.

BEDA, EL VENERABLE, SANTO: V*enerabilis Bedae, Anglo-Saxonis Presbyteri, opera omnia.* Lutetiae Parisiorum: J.-P. Migne, 1862.

BERNARDO, SANTO, ABAD DE CLARAVAL: *Obras completas de San Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.

*Bestiario Latino.* Nápoles: Dedalus 2000.

*Cartas de los secretarios del cardenal D. Fr. Francisco Jiménez de Cisneros durante su regencia en los años de 1516 y 1517*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Eusebio Aguado, 1875.

DURAND DE MENDE, G.: *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathèdrales et des églises*. [S.l.]: La Maison de Vie. 1996.

EGINARDO: *Vida de Carlomagno*. Madrid: Gredos, 1999.

FERNANDEZ TEJERO, E. (Ed. Lit.): *El cantar más bello: Cantar de los Cantares de Salomón.* Madrid: Trotta; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

GONZÁLEZ BLANCO, E.: *Los evangelios apócrifos*. Barcelona: Orbis, 1987.

GREGORIO I, PAPA, SANTO*: Commentaire sur le Cantique des cantiques*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1984.

GREGORIO I, PAPA, SANTO*: Expositiones: In Canticum Cantorum, In Librum Primum Regum.* Turnholti: Brepols, 1963.

GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Obras de San Gregorio Magno*. Madrid: La Editorial Católica, 1958.

GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Sancti Gregorii papae I cognomento Magni, opera omnia*. Lutetiae Parisorum: J. P. Migne, 1862.

GREGORIO I, PAPA, SANTO: *Sancti Gregorii Papae I cognomento magni Opera omnia...* / studio [et] labore monacharum Ordinis Sancti Benedicti. Tomus primus–quartus. Parisiis: sumptibus Claudii Rigaud, 1705.

HERRADA DE LANDSBERG, ABADESA DE HOHENBURG, ca.1130-1195: *Hortus deliciarum*. London: Warburg Institute, 1979.

HUGO DE SANCTO VICTORE, 1096?-1141: *Hugonis de S. Victore canonici regularis S. Victoris Parisiensis tum pietate, tum doctrina insignis opera omnia.* Turnholti: Brepols, 1968-1976.

ISIDORO, SANTO, ARZOBISPO DE SEVILLA, 560-636: *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1983.

JIMÉNEZ DE RADA, R., ca. 1170-1247: *Roderici Ximenii de Rada Breviarium historie catholice.* (Ed. lit. Juan Fernández Valverde). Turnhout: Brepols, 1992.

MERINO DE JESUCRISTO, A.: *Escuela Paleographica o de leer letras antiguas desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos*. Madrid: por D. Juan Antonio Lozano… 1780.

NÁCAR FUSTER, E. Y COLUNGA, A. (Eds.): *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962.

*Nova vulgata Bibliorum Sacrorum editio: sacros, oecum, concilii Vaticani II ratione habita issu Pauli PP. VI recognita auctoritate ioannis Pauli PP. II promulgata*. Vaticano: Libraria Editrice Vaticana, 1979.

ORÍGENES: *Comentario al Cantar de los Cantares*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.

ORÍGENES: *Homilías sobre el Génesis*. Madrid, Ciudad Nueva, 1999.

PABLO, SANTO: *Las Epístolas de San Pablo*. (Traducidas y comentadas por Giusseppe Ricciotti). Madrid: CONMAR, 1962.

PETRUS COMESTOR: *Eruditissimi viri magistri Petri Comestoris Historia Scholastica*… Matriti: ex officina Antonij Gonçalez de Reyes...: a costa de Francisco Sacédon, 1699.

PRIETO CANTERO, A.: "Documentos inéditos de la época del Cardenal Fray Francisco Jiménez de Cisneros (1516-1517), existentes en el Archivo General de Simancas" en *Anales Toledanos* VII, 1973.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995.

RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *B. Rabani Mauri Fuldensis abbatis et Moguntini Archiepiscopi opera omnia.* Turnholti: Brepols, 1966-1977.

RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *De rerum naturis*. [Edición digital] [Consulta 12-6-08] [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0788-0856,_Rabanus_Maurus,_De_Rerum_Naturis,_LT.doc]

RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Figurae*. (Ed. José Perona). Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1995.

RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *In honorem Sanctae Crucis.* (Edited by Michel Perrin). Turnhout: Brepols, 1997.

RABANUS MAURUS, ARZOBISPO DE MAGUNCIA 784?-856: *Louanges de la sainte croix* (traduit du latin, annoté et présenté par Michel Perrin). París: Berg, 1988

SANDOVAL, P. de: *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos Quinto...: tratanse en esta primera parte los hechos desde el año 1500 hasta el de 1528*. En Valladolid: por Sebastián de Cañas, 1604.

TERTULIANO: *El bautismo; La oración*. (Ed. Lit. Salvador Vicastillo). Fuentes patrísticas, nº 18. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

UBIETA, J. A. (Dir.): *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999 [Edición en CD-ROM].

*La vltima reformacion que por mandado del Rey... se ha hecho en la Vniuersidad de Alcala de Henares, siendo reformador y visitador... do[n] Diego Herna[n]do de Alarco[n], del Consejo del Rey... a quien se cometio la execucio[n] de la dicha reformacio[n] y cumplimiento de la visita.* [Compluti: s.n., ca. 1615?].

VORÁGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma, 1984.

WALAHFRID STRABO: *Walafridi Strabi Fuldensis monachi opera omnia*…Parisiis: apud Garnier editores et J.-P. Migne successores, 1879.

YARZA LUACES, J.: *Fuentes de la Historia del Arte I*. Madrid: Historia 16, 1997.

*El Zohar. Revelaciones del "Libro del esplendor" seleccionadas por Ariel Bension*. Palma de Mallorca: Ediciones de la tradición Unánime, 1992.

**Catálogos, bibliografías, incipitarios**

ANDRÉS, G. de: *Catálogo de los manuscritos de la biblioteca del Duque de Uceda*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, 1975 (Separata de: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXXVIII, 1, pp. 5-40, enero-junio 1975).

ANDRÉS, G. de: "Catálogo de los códices griegos de las colecciones, Complutense, Lázaro Galdiano y March de Madrid", separata de *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. 6, 1974, pp. 221-249.

ANDRÉS, G. de: "Descripción sumaria de las colecciones de códices griegos del siglo XVI" en *Estudios Clásicos,* 66-67, XVI, 1972, pp. 219-228.

ANTOLÍN, G.: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*. Madrid: Imprenta Helénica, 1910.

ANTONIO, N.: *Biblioteca hispana antigua: o de los escritores españoles que brillaron desde Augusto hasta el año de Cristo de MD*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Fundación Universitaria Española, 1998.

BOHIGAS, P.: *Inventario de códices miniaturados o iluminados de procedencia catalana o existentes en bibliotecas catalanas*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2000.

BONDÉELLE SOUCHIER, A.: *Bibliothèques cisterciennes dans la France médiévale: répertoire des abbayes d'hommes*. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1991.

CARTER, R. E.: "The Greek manuscripts of the University Library in Madrid" en *Scriptorium*, XXVI (1972), 1, p. 129.

DESLISLE, L.: *Inventaire des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale: Fonds de Cluny*. París, 1884. [En línea] [Consulta 02-11-2004] [http://www.tertullian.org/articles/delisle_cluny_catalogue.htm]

DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Manuscritos visigóticos del sur de la Península: Ensayo de distribución regional*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Tomos I (ÁVILA - MADRID) y II (EL ESCORIAL - ZARAGOZA). Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933.

DURRIEU, P.: *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution.* Paris: Imprimerie Daupeley-Gouverneur, 1893.

ESTEVE BARBA, F.: *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942.

EGUREN, J. M.: *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1859.

*Exposición histórico-europea (1892-1893): Catálogo General*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893 (sin pág.).

"Exposición de Biblias manuscritas e impresas en la Biblioteca de la Universidad de Madrid" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* tomo LVI, (1959), pp. 469-471.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. y TORRES SANTO DOMINGO, M.: "El fondo antiguo de la Universidad Complutense de Madrid: fuentes de información para su estudio" en *Pliegos de Bibliofilia*, nº 18, 2º trimestre, 2002, p. 45-54.

FERNÁNDEZ POMAR, J. M.: "La colección de Uceda de la Biblioteca Nacional". En *Helmántica* nº XXVII, 1976, pp. 475-518.

FERNÁNDEZ POMAR, J. M.: "La colección Uceda y los manuscritos griegos de Constantino Lascaris". En *Emérita* nº XXXIV, 2, 1966 pp. 211-299.

GRAUX, C.: *Notices Sommaires des manuscrits grecs d'Espagne et de Portugal.* París, Ernest Leroux, 1892.

HAUKE, H.: *Katalog der Handschriften aus dem Dominikanerkloster und Domstift in Augsburg*. München: Bayerische Staatsbibliothek, 2005, Clm. 3743. [En línea] [Consulta 12-12-07] [http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/projekt-Muenchen-Augsburg-pdfs/Clm%203743.pdf]

*In principio: incipit index of Latin texts = incipitaire des textes latins*. [Turnhout]: Brepols, 2003.

LAUER, P. (Dir.): *Catalogue général des manuscrits latines*. Paris: Bibliothèque nationale, 1939-1988.

MILLARES CARLO, A.: *Los códices visigóticos de la catedral toledana: cuestiones cronológicas y de procedencia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1935.

MILLARES CARLO, A.: *Corpus de códices visigóticos*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Universidad de Educación a Distancia, Centro Asociado de las Palmas de Gran Canaria, 1999.

OCTAVIO DE TOLEDO, J. M.: *Catálogo de la librería del Cabildo toledano*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903-1906.

OMONT, H.: *Concordances des numéros anciens et des numéros actuels des manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale: précédées d'une notice sur les anciens catalogues*. [Angers: A. Burdin et Cie.], 1903.

PARAVICINI, W.: *Die Nationalbibliothek in Paris: ein Führer den Beständen aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit*. München: Saur, 1981.

PRIETO CANTERO, A.: "Documentos inéditos de la época del Cardenal Fray Francisco Jiménez de Cisneros (1516-1517), existentes en el Archivo General de Simancas" en *Anales Toledanos* VII, 1973, pp. 1-130.

RINCÓN ATIENZA, M. L. y GALÁN GALL, A. L. (Dir.): *Guía de manuscritos en las bibliotecas universitarias españolas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

RUIZ GARCÍA, E.: *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1997.

RUIZ GARCÍA, E. y GARCÍA MONGE, Mª. I.: "Las bibliotecas del IV duque de Uceda" en *Torre de los Lujanes* nº 43, 2001, pp. 219-235.

THORNDIKE, L.: *A catalogue of incipits of mediaeval scientific writings in Latin*. London: Mediaeval Academy of America, 1963.

UPSON, C.: *Collectanea Hispanica*. París, F. Paillart, 1919

VATTASSO, M.: *Initia Patrum aliorumque Scriptorum Eclesiasticorum Latinorum* Romae: Typis Vaticanis, 1906-1908.

VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central (procedentes de la antigua de Alcalá).* Universidad de Madrid, 1878.

VILLA-AMIL Y CASTRO, J. de: "Catálogo de manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad Central (sita en su edificio, calle Ancha) procedentes de la Universidad de Alcalá" en *Revista de la Universidad de Madrid*, nº 6, tomo V (1875), pp. 649-658.

**Obras de referencia**

ARELLANO, I.: *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Edition Reichenberger, 2000

ARROYO FERNÁNDEZ, M. D.: *Diccionario de términos artísticos.* Madrid: Alderabán, 1997

BEAUJOUAN, G.: *Science médiévale d'Espagne et d'alentour*. Aldershot, Hampshire: Variorum, 1992,

*Catholic Encyclopedia*. London: The Encyclopedia Press, 1913

DEZEIMERIS, J. E.: *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*... Paris: Béchet Jeune, 1828-1839.

FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía abreviado*. Madrid: Edhasa-Sudamericana, 1976.

HOUTSMA, M. T: *E.J. Brill's First Encyclopaedia of Islam, 1913-1936*. Leiden [etc]: Brill, 1987.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1994.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza: Edelvives, 1985.

**Historia de las Universidades. Historia de la Universidad Complutense**

AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SÁINZ DE ZÚÑIGA, C. M.: *Historia de las universidades hispánicas: orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*. Madrid: C.S.I.C., 1957-1979

*Los arzobispos de Toledo y la universidad española: [exposición celebrada del 5 de marzo al 3 de junio, Iglesia de San Pedro Mártir, Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

BATAILLON, M.: *Erasmo y España I*. México: Fundación de Cultura Económica, 1950.

ALVAR EZQUERRA, A.: *La Universidad de Alcalá de Henares a principios del siglo XVI*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996.

CEDILLO, J. LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO CONDE de: *El Cardenal Cisneros, Gobernador del Reino: estudio histórico*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1928.

CHALUD GÓMEZ-RAMOS, J.: *De los bienes empleados en la fundación de la Universidad Complutense*. Madrid: Institución de Estudios Complutenses, 1986.

ENTRAMBASAGUAS, J. de: *Grandeza y decadencia de la Universidad Complutense*. Madrid: Universidad Complutense, 1972.

ETAYO GORDEJUELA, J. J. (Dir.): *Universidad Complutense de Madrid: de la Edad Media al III milenio.* Madrid: Editorial Complutense, 2002.

FUENTE, V. de la: *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en Madrid*: [Madrid]: Imprenta de la Viuda e hija de Fuentenebro, 1884-1889.

FUENTE, V. de la: "La Universidad de Alcalá de Henares" en *Semanario Pintoresco Español*, t. 5, nº 22. Madrid, 1840, pp. 170-172

*Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", Fundación General de la Universidad de Alcalá, 1999

*Estudios sobre los orígenes de las universidades españolas: Homenaje de la Universidad de Valladolid a la Universidad de Bolonia en su IX centenario*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988.

*Ex-libris universitatis: el patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas.* Madrid: Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas, 2001

GALLEGO RUBIO, C. y MÉNDEZ APARICIO, J. A. (Coord.): *Historia de la Universidad Complutense de Madrid.* Madrid: Universidad Complutense, 2007

GARCÍA GIL, A.: *La Universidad de Alcalá de Henares en el siglo XVII, según los datos de sus visitas y reformas.* Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 2003.

GARCÍA ORO, J.: *El Cardenal Cisneros: Vida y empresas.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992-1993.

GARCÍA ORO, J.: *Cisneros: el cardenal de España*. Barcelona: Ariel, 2002.

GARCÍA ORO, J.: *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517).* Madrid: La esfera de los libros, 2005.

GARCÍA ORO, J.: *La Universidad de Alcalá de Henares en la etapa fundacional (1458-1578).* Santiago de Compostela: Independencia Editorial, 1992

GARCÍA ORO, J.: *Visitas ordinarias a la Universidad de Alcalá de Henares en el siglo XVI*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 2006

GARCÍA ORO, J. (et al.): *Aproximaciones al reinado de Carlos V*. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2002

GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J.: *Los reyes y la Universidad de Alcalá en el siglo XVI: Las visitas reales.* Santiago de Compostela: [s.n.], 1999

GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J.: *Visitas a la Universidad de Alcalá en vida del cardenal Cisneros*. Madrid: Cisneros, 1996.

GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA M. J.: *Monarquía y escuela en la España del Renacimiento: escuelas, colegios y universidades en la Corona de Castilla*. Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 2003.

GIL GARCÍA, A.: La *Universidad de Alcalá de Henares en el siglo XVII, según los datos de sus visitas y reformas*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 2003

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, E. y GUTIERREZ RODRÍGUEZ, V.: *Las Universidades renacentistas*. Cuadernos de Historia 16, nº 196. Madrid: Grupo 16, 1985

GONZÁLEZ RAMOS, R.: *La Universidad de Alcalá de Henares y las artes: el patronazgo artístico de un centro del saber: siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2007

*Guía de fondos de instituciones docentes*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura Subdirección General de Archivos Estatales, 1999.

GUTIERREZ DEL ARROYO, C.*: La sección de Universidades del Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Educación Nacional, 1952.

JIMÉNEZ MORENO, L. (Coord.): *La Universidad Complutense cisneriana: impulso filosófico, científico y literario, siglos XVI y XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996

MATEU IBARS, J.: "Aportación bibliográfica para el estudio de las bibliotecas universitarias españolas" En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1958, pp. 319-388.

MESEGUER FERNÁNDEZ, J.: "El Cardenal Cisneros en la vida de Alcalá de Henares" Separata de: *Archivo Ibero-Americano*, t. XXXIV, 1974, nº 136, pp.505-549.

VALES FAILDE, J.: "Carlos I no fué ingrato con Cisneros: conferencia pronunciada en la Institución Teresiana de Madrid el 31 de octubre de 1917..." separata de *Revista de Educación Familiar,* Madrid 1918

SAÍNZ RODRÍGUEZ, P.: *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid: Real Academia Española, 1979.

SOTELO MARTÍN, M. E.: *El archivo histórico de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: [s.n.], 2003

**Biblioteca y fondos bibliográficos complutenses**

AGUADÉ NIETO, S.: "De la manuscritura a la imprenta: formación de la Biblioteca del Colegio de San Ildefonso" en *Civitas librorum = La ciudad de los libros: Alcalá de Henares 1502-2002*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2002, p. 55-80.

BERMEJO, Mª. T.: "La segunda Biblia visigótica de Alcalá". En*: Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, T. II, (1935), Núm. 1 y 2, pp. 63-84.

BALLESTEROS GAIBROIS, M.: *Don Rodrigo Jiménez de Rada*. Barcelona [etc.]: Labor, 1936.

BLAZQUEZ, J.: "Manuscritos teológicos de la Biblioteca de la Universidad de Madrid" en *Revista Española de Teología*. Vol. XXVII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. Págs. 285-300

BLÁZQUEZ, J.: "Manuscritos teológicos de la biblioteca de la Universidad de Madrid" (continuación) en *Revista española de teología*, vol. XXXII, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, pp. 189-207.

CÁRDENAS, A. J.: " "The complete Libro del Saber de Astrologia and Cod. Vat. Lat. 8174" en *Manuscripta*, 25, 1981, pp. 14-22.

CÁRDENAS, A. J.: "Hacia una edición crítica del Libros del Saber de Astrología de Alfonso X: Estudio codicológico actual de la obra regia (Mutilaciones, fechas, y motivos)" en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, II, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 111-120.

CÁRDENAS, A. J.: "A new title for the Aphonsine Omnibus on Astronomical Instruments" en *La Coronica*, VII, 2, 1980, pp. 172-178.

CARPALLO BAUTISTA, A. [et. al.]: *Encuadernaciones en la Biblioteca Complutense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: "La historia del Arte y el Libro del Saber de Astrología" en ALFONSO X, REY DE CASTILLA, 1221-1284*: Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X.* [Barcelona]: Ebrisa, 1999, Vol. 1, pp. XVII-XXVII.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: *La biblioteca de la Universidad Complutense, (1508-1836)*. Tesis inédita de la U.C.M., 2001

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.: "La labor educadora de Cisneros y la primera biblioteca del renacimiento en España" En *Anales de documentación*, n.5, 2002, pp. 81-97.

FUENTE, V. de la: "Formación y vicisitudes de la Biblioteca Complutense" *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid*, nº 12 (25 marzo 1870) pp. 717-727; 13 (10 de abril 1870) pp. 815-823 y 18 (25 de junio 1870) pp. 1191-1208.

FUENTE, V. de la: *Elogio del arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada y juicio crítico de sus escritos históricos: Discurso leído en... la Real Academia de la Historia el día 29 de junio de 1862*. Madrid: Imp. José Rodríguez, 1862.

MARTÍN CONTRERAS, E.: *Apéndices masoréticos: códice M1 de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: CSIC, Departamento de Filología Bíblica y de Oriente Antiguo, 2004.

MIGUEL ALONSO, A.: "La Biblioteca de la Universidad Central en la Exposición Universal de 1878" en *Miscelánea-homenaje a Luis García Ejarque* (*Promovida por la Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía y Documentación (FESABID)*. Madrid: FESABID (ICYT), D.L. 1992, pp. 97-102

MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R. y MARTÍNEZ, P.: "El códice complutense o la primera Biblia visigótica de Alcalá" en *Anales de la Universidad de Madrid*, Tomo IV, Fascículo 3 (Letras), pp. 204-219

MIQUÉLEZ DE MENDILUCE, R.: "Exposición de encuadernaciones artísticas de la Biblioteca de la Universidad" en *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, nº 1, Madrid: 1934, pp. 48-51.

"Manuscritos de nuestra Biblioteca" en *Boletín de la Universidad de Madrid*, Año I, Núm. I, enero 1929, pp. 287-289; 471-474; 623-626.

ORTEGA MONASTERIO, Mª. T.: *Estudio masorético interno de un manuscrito hebreo bíblico español: códice nº 2 de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

"El Pabellón Valdecilla"en *Boletín de la Universidad de Madrid*, Año I, Núm. I, enero 1929, pp. 66-71.

PÉREZ, J. (Dir.): *La hora de Cisneros*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

RICO, M.: *La Políglota de Alcalá: estudio histórico-crítico*. Madrid: Imprenta Helénica, 1917

SÁNCHEZ MARIANA, M.: *La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: "El códice Alfonsí" en ALFONSO X, REY DE CASTILLA, 1221-1284: *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X*. [Barcelona]: Ebrisa, 1999, Vol. 1, pp. XI-XVI.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice carolingio en la Universidad Complutense: *De Laudibus Crucis* de Rábano Mauro". *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez).* Tomo III. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 253-259.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Un códice del monasterio de Santa María de Sandoval: los Sermones de San Bernardo", separata de *Escritos dedicados a José María Sánchez Catón*, II. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2004, pp. 1361-1374.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Los códices del Colegio Mayor de San Ildefonso" *De libros y Bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995. Págs. 361-372.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: "El fondo histórico de la Universidad Complutense de Madrid" en *El libro antiguo en las bibliotecas españolas*. Oviedo: Universidad de Oviedo, D.L. 1998, pp. 155-168

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: "Los fondos históricos de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid: un legado para la enseñanza" en *La Universidad Complutense y las artes*. Madrid: Editorial Complutense, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 447-455

SÁNCHEZ MARIANA, M.: "Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense". *Pecia Complutense*. Nº 3 Junio, 2005. [En línea] [Consulta el 15-6-2005] [http://www.ucm.es/BUCM/foa/pecia/num3/index03.htm]

SANTOS ARAMBURO, A.: "La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense". *CLIP (Boletín de la SEDIC)* nº 40. Madrid, 2003.

SANTOS ARAMBURO, A. y TORRES SANTO DOMINGO, M.: "La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense: Una primera aproximación a sus procedencias" en *La Memoria de los libros: Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Tomo II. Salamanca, 2004. Págs. 265-286.

SANTOS ARAMBURO, A. y TORRES SANTO DOMINGO, M.: *El padre Flórez y la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense* Madrid: Biblioteca Histórica de la U.C.M., 2003.

SOTELO MARTÍN, M. E.: *Apuntes para el estudio de las bibliotecas universitarias hasta el siglo XIX: el Colegio Mayor de San Ildefonso.* Guadalajara: Institución de Estudios Complutense [etc.], 2001.

TACÓN CLAVAÍN, J. y PUERTO MANOUVRIEZ, P.: "Códice del siglo XV semidestruido en la Guerra Civil: montaje a partir de láminas de poliéster" en *Restauración & rehabilitación* nº 58 (2001), p. 71-75.

TORRES SANTO DOMINGO, M.: "Libros que salvan vidas, libros que son salvados: la Biblioteca universitaria en la Batalla de Madrid" en *Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005. p. 261-285.

*La Universidad Complutense a través de sus libros: exposición conmemorativa de los 500 años de la Bula Cisneriana: Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", Madrid, del 12 de abril al 13 de junio de 1999*. Madrid: Universidad Complutense, 1999.

VEGAS MONTANER, L.: *Aspectos textuales de la Vetus Latina en II Crónicas según el ms. Complutense I.* Tesis inédita de Universidad Complutense de Madrid, 1976.

VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: "El Arca de Noé: iluminación del códice de la Biblioteca del Noviciado que contiene el *Breviarium Hystorie Catholice* del arzobispo don Rodrigo Jimenez de Rada" en *Museo Español de Antigüedades*, t. IX, 1878, pp. 587-623.

VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: "La colección de manuscritos del tiempo de Cisneros" en *Boletín Histórico*. Madrid, año I (1880), nº 1 enero, pp. 10-12; nº 2, febrero, pp. 26-29, nº 3, marzo pp. 43-46.

**Historia del libro y de la lectura**

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª del C.*: El libro manuscrito en Sevilla (Siglo XVI).* Sevilla: Área de Cultura y Fiestas Mayores, Ayuntamiento de Sevilla, 2000

BECEIRO PITA, I.: *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. Murcia: Nausícaä, 2007.

BOLOGNA, G.: *Manuscritos y miniaturas: el libro antes de Gutenberg*. Madrid: Anaya, 1994

BOUZA ÁLVAREZ, F.: *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

BOUZA ÁLVAREZ, F.: *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Síntesis, 1992

CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel: *La Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1996

CASTILLO GÓMEZ, A. (Comp.): *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CASTILLO GÓMEZ, A. (Ed.): *Libro y lectura en la Península Ibérica y América. Siglos XIII al XVIII*. Junta de Castilla y León, 2003.

CAVALLO, G. (Ed.): *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*. Roma: Laterza, 2004.

CAVALLO, G. (Ed.): *Libri e lettori nel Medioevo: guida storica e critica*. Roma: Laterza, 2000.

CAVALLO, G. y CHARTIER, R. (Dir.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998

CÓZAR, R. De: *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. El Carro de la Nieve. Sevilla, 1991. [En línea] [Consulta 02-02-2005] [http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm]

DAHL, S.: *Historia del libro*. Madrid: Alianza, 1999

DEXEUS M.: "Las colecciones incautadas: las bibliotecas del marqués de Mondéjar y del duque de Uceda" en *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: De Felipe V a Fernando VI*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004, pp. 209-219

*Escribir y leer en el siglo de Cervantes: [ponencias del Simposio Internacional "Escribir y leer en el siglo de Cervantes", celebrado en Alcalá de Henares del 17 al 20 de noviembre de 1997 organizado por el Centro de Estudios Cervantinos y la Universidad de Alcalá*]. Barcelona: Gedisa, 1999.

GARCÍA BALLESTER, L. y DOMÍNGUEZ, A.: "El mundo médico de la *Historia naturalis* (ca. 1275-1296) de Juan Gil de Zamora" en *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, Nº. 14, 1994, pags. 249-268.

GARCÍA ORO, J.: *Los reyes y los libros*. Madrid: Cisneros, 1995

GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J.: *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá; Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", 1999.

GIL, J. S.: *La escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*. Toledo: Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos 1985.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L.: *El César y los libros: Un viaje a través de las lecturas del Emperador de Gante a Yuste*. Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, 2008.

GONZÁLVEZ RUIZ, R.: *La Catedral de Toledo y la cultura en la Edad Media: libros y bibliotecas*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

GONZÁLVEZ RUIZ, R.: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997

HUESO ROLLAND, F. (Ed. lit.): *Exposición de encuadernaciones españolas, siglos XII al XIX: catálogo general ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934

LÓPEZ-VIDIRERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M. (Ed.): *El libro antiguo español: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. Salamanca: Universidad; Madrid: Sociedad Española de Historia del Libro, 1988.

LÓPEZ-VIDIRERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M. (Ed.): *El libro antiguo español III: El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca; [Madrid]: Patrimonio Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1996.

LÓPEZ-VIDIRERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M. (Ed.): *El libro antiguo español. IV, Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca; [Madrid]: Patrimonio Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1998

LÓPEZ-VIDRIERO, M. L. y CÁTEDRA, P. M.: *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004

LUCÍA MEGÍAS, J. M. (Ed.): *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*. Madrid: Imprenta Artesanal, 2006.

MANGUEL, A.: *Una historia de la lectura*. Barcelona: Lumen, 2005.

MARCHAMALO, J.: *Las bibliotecas perdidas*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

MARTÍN ABAD, J.: *El enredijo de mil y un diablos: (De manuscritos, incunables y raros, y de fondos y fantasmas bibliográficos)*. Madrid: Ollero y Ramos, 2007

MARTÍN ABAD, J.: *La imprenta en Alcalá de Henares: (1502-1600); Introducción a la "Tipobibliografía Española"*. Madrid: Arco Libros, 1991.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J.: "Los árabes y el paso de la ciencia griega al Occidente medieval" en *Revista Internacional d'Humanitats*, Año VIII, Nº 8, 2005 [En línea] [Consulta el 12-12-08] [http://www.hottopos.com/rih8/martinez.htm]

MILLARES CARLO, A.: *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Madrid-México: Fondo de Cultura Económica, 1993

PEDRAZA GRACIA, M. J.: *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521).* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1998.

PEDRAZA GRACIA, M. J.: *El libro español del Renacimiento: La "vida" del libro en la fuentes documentales contemporáneas.* Madrid: Arco Libros, 2008

PEDRAZA GRACIA, M. J., CLEMENTE SAN ROMÁN, Y. y REYES GÓMEZ, F. de los: *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, 2003

PENA, M.: *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas*. Lérida: Milenio, 1996

PRIETO BERNABÉ, J.M.: *La seducción del papel: el libro y la lectura en la España del siglo de oro.* Madrid: Arco Libros, 2000

*La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: De Felipe V a Fernando VI*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2004.

*Los reyes bibliófilos* [Catálogo de la exposición]. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986.

REYES GÓMEZ, F. de los: *El libro en España y América: Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Arco Libros, 2000.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, R. y LLORDÉN MIÑAMBRES, M. (Eds.): *El libro antiguo en las bibliotecas españolas*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998

RUIZ GARCÍA, E.: *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Bibliófilos españoles: desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional [etc.], 1993.

TORRES SANTO DOMINGO, M.: "Libros que salvan vidas, libros que son salvados: la Biblioteca universitaria en la Batalla de Madrid". En: *Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005. p. 261-285

VERNET, A. (Ed. lit.): *Histoire des bibliothèques françaises. Vol.1, Les bibliothèques médievales: du VIe. siècle à 1530*. Paris: Promodis: Editions du Cercle de la Librairie, 1989.

WEITZMANN, K.: *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid: Nerea, 1990.

**Paleografía, codicología, cultura escrita**

AGATI, M. L.: *Il libro manoscritto: introduzione alla codicologia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.

BRAÑA, R. A. de la: *Siglas y abreviaturas latinas*… Hildesheim (etc.), Georg Olms Verlag, 1978.

CAPELLI, A.: *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. Milano: Ulrico Hoepli, 1995.

GARCÍA VILLADA, Z.: *Paleografía española: precedida de una introducción sobre la paleografía latina e ilustrada*… Madrid: Centro de Estudios históricos, 1923.

LEMAIRE, J.: *Introduction a la Codicologie*. Louvain-La-Neuve: Université Catholique de Louvain; Institut d'Études Médiévales, 1989

MATILLA TASCÓN, A.: *Elementos de paleografía y diplomática*. Zamora: Imprenta Zamorana, 2000.

MILLARES CARLO, A.: *Tratado de paleografía española*. Madrid: Villaiz (Librería y Casa Editorial Hernando), 1932.

NÚÑEZ CONTRERAS, L.: *Manual de paleografía: fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, D.L. 1994.

PETRUCCI, A.: *La descrizione del manoscritto: storia, problemi, modelli*. Roma: Carocci, 2001.

RIESCO TERRERO, A. (Ed.): *Introducción a la paleografía y a la diplomática general*. Madrid: Síntesis, 1999.

RUIZ GARCÍA, E.: *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, D.L. 1992

RUIZ GARCÍA, E.: *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez., 1992.

SÁNCHEZ MARIANA, M.: *Introducción al libro manuscrito*. Madrid: Arco Libros, 1995.

STIENNON, J.: *Paléographie de Moyen Age*. Paris: Armand Colin, 1973.

TRISTANO, C. y CENNI, F.: *Liber-Libra: il mercato del libro manoscritto nel medioevo italiano*. Roma: Jouvence, 2005.

**Historia de la Iglesia. Liturgia. Teología**

ABOU- EL-HAJ, B.: *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations.* Cambridge: University Press, 1997.

ARRARAS, F.: *San Juan Crisóstomo*. Madrid: Atlas, 1943

BARBAGLIO, G.: *La teología de San Pablo*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2006.

BERLITZ, C.: *En busca del Arca perdida de Noé.* Barcelona: Círculo de Lectores, D. L. 1988

BLAIR, P. H.: *The world of Bede*. Londres: Secker & Warburg, 1970

BOROBIO, D.: *Eucaristía*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005

BOTTE, B. y DANIELOU, J.: *Vivir según el domingo*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1990.

CHAPA, J. (Ed.): *Historia de los hombres y acciones de Dios: La historia de la salvación en la Biblia*. Madrid: Rialp, 2000, p. 52.

CLARK, F.: *The Pseudo-Gregorian dialogues*. Leiden: E. J. Brill, 1987

ENEBRAL CASARES, A. M.: *Revelación poética del misterio de la creación: teología de "El Cantar de los Cantares"*. Madrid: Peso-Press, 1985.

FUENTE, V. de la: *Historia eclesiástica de España.* Madrid: 1873

GARCÍA PÉREZ, G.: *Carlomagno, Asturias y España: religión y poder en la Edad Media*. Oviedo: Pentalfa, 2002.

GARRIDO BONAÑO, M.: *Curso de liturgia Romana*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1961

GIORGI, R.: *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Electa, 2005

HOLDER, A. G.: "The patristic sources of Bede's commentary on the song of songs". International Conference on Patristic Studies (13th. 1999. Oxford): *Historica, biblica, theologica et philosophica*. Leuven: Peeters, 2001, p. 370-376

HOLZNER, J.*: San Pablo: Heraldo de Cristo*. Barcelona: Herder, 2002

ÍÑIGUEZ, J. A.: *El altar cristiano. De Carlomagno al siglo XIII*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

JEDIN, H. (Dir.): *Manual de Historia de la Iglesia*. Barcelona: Herder, 1980-7.

KARLIK, E.E.: *El acontecimiento salvífico del bautismo Según Tertuliano*. Vitoria: Seminario Diocesano, 1967

KNOLES, M. D.: *Nueva historia de la Iglesia.* Madrid: Ediciones Cristiandad, 1977

LYON, B. (et. al.): *Carlomagno y Mahoma.* Madrid: Encuentro, 1987.

MARKUS, R. A.: *Gregory the Great and his world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MARTÍN HERNÁNDEZ, F.: *Historia de la Iglesia: II. La Iglesia en la Edad Moderna*. Madrid: Palabra, 2000

MONTALEMBERT, C. F., CONDE DE: *San Gregorio Magno*. Buenos Aires: Compañía de Editoriales y Publicaciones Asociadas, 1941.

OÑATIBIA, I.: *Bautismo y confirmación*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2000.

PARROT, A.: *El diluvio y el arca de Noé.* Barcelona: Garriga, 1962

PELLITERO, R.: "Santidad y edificación de la Iglesia" en *El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*. Universidad de Navarra, Servicio de publicaciones, 2004, pp. 517-534.

PÉREZ FERNÁNDEZ, M. y TREBOLLE BARRERA, J.: *Historia de la Biblia*. Madrid: Trotta; Granada: Universidad de Granada, 2006

PUECH, H.-C.*: Historia de las religiones*. Madrid [etc.]: Siglo XXI, 1992.

PONS, G.: *Puerta del cielo. Las letanías de la Virgen*. Madrid: Ciudad Nueva D.L. 2001.

QUASTEN, J.: *Patrología* (edición española preparada por Ignacio Oñatibia). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001-2002.

RAMOS-LISSON, D.: "En torno a la exégesis de San Gregorio Magno sobre el *Cantar de los Cantares*" en *Teología y vida*. 2001, Vol. 42, nº.3, p. 241-265. [En línea] [Consulta: 20-10-2008] [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492001000300001&lng=es&nrm=iso&tlng=es]

RECCHIA, V.: *Lettera e profezia nell'esegesi di Gregorio Magno*. Bari: Edipuglia, 2003.

ROJO DEL POZO, A.: *Evolución histórica de la liturgia*. Madrid: Studium, 1935.

ROYO MARÍN, A.: *Teología de la perfección cristiana*. Madrid: BAC, 1988.

SOLER, C. y QUIRÓN M.: *El Arca de Noé y el Diluvio Universal.* Arganda del Rey (Madrid): Eclimat, 2007.

TOMKINS, S.: *Pablo y su mundo*. Madrid: San Pablo, 2007.

WITTE, J.: *Der Kommentar des Aponius zum Hohenliede*. Erlangen: [s.n.], 1903.

**Iconografía. Obras de referencia**

BEIGBEDER, O.: *Léxico de los símbolos*. Madrid: Encuentro, 1989

CABROL, F. y LECLERCQ, H. : *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de liturgie.* París: Letouzey et Ané, 1924-53.

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, 1998.

CHEVALIER, J. (Dir.) y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.

COOPER, J. C.: *Diccionario de símbolos*. México D. F.: Gustavo Gili, 2000.

DE CAPOA, C.: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Barcelona: Electa, 2003.

DUCHET- SUCHAUX, G. Y PASTOUREAUX, M.: *La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza, 1996.

DULAEY, M: *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV).* Madrid: Ediciones Cristiandad, 2003.

FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950.

GIORGI, R.: *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Electa, 2005.

MALAXECHEVERRÍA, I. (Ed.): *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1996.

MONREAL Y TEJADA, L.: *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: El acantilado, 2000.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.

PASTOUREAU, M.*: Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2000.

PASTOUREAU, M.: *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris: Léopard d'or, 1986.

PASTOUREAU, M.: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental.* Buenos Aires: Katz, 2006.

PORTAL, F.: *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media y en los tiempos modernos*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis, 1996.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-98.

REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.

SPINETO, N.: *Los símbolos en la historia del hombre*. Barcelona: Lunwerg, 2002.

VÁZQUEZ ALONSO, M.: *El libro de los signos.* Madrid: [s.n.],1982.

**Iconografía, simbología**

ASÍN PALACIOS, M.: *La escatología musulmana en la Divina Comedia.* Madrid: Hiperión, 1961.

ÁVILA, A. DE: "San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero" en *Cuadernos de Arte e Iconografía.* Tomo XIII - 26. 2004, p. 333-396

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: "Las epístolas apostólicas y la iconografía románica". *Homenaje al Cardenal Tarancón*. Madrid: Academia de arte e historia de San Dámaso, 1980.

AZCÁRATE RISTORI, J. M.: "La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago". *Archivo Español de Arte*. T. XXXVI. Nº 141. Madrid, 1963, pp. 1-20,

CASTÁN SARASA, A.: "El románico de la Virgen de Mueras (Bolea)" en Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses, nº 87, 1979, p. 148.

CHURRUCA, M.: *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII.* Madrid: Espasa-Calpe, 1939.

CRUMP, T.: *La antropología de los números*. Madrid: Alianza, 1993.

HERAS Y NÚÑEZ, Mª de los A. de las: "La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca", *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, Nº. 3, 1989 (Ejemplar dedicado a: Actas del Primer Coloquio de Iconografía), pp. 87-91.

FALCÓN, T.: "Jesucristo como modelo en el programa iconográfico del Palacio de San Telmo de Sevilla". *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 4, Nº 7, 1991 (Ejemplar dedicado a: Actas de los II Coloquios de Iconografía), pp. 256-261.

GARCÍA PÁRAMO, A. M.*: Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*. Tesis inédita de la U.C.M. Madrid, 1987.

GALARRAGA ALDANONDO, I.: "Apostillas a un tratado sobre el arca bíblica" en *A parte rei*, nº 45, mayo de 2006. [En línea] [Consulta el 15-06-2008] [http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/apostillas45.pdf ]

GRABAR, A.: *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 2003.

*Iconografía mariana: la Inmaculada [catálogo de la exposición]*. Córdoba: Cajasur (Et al.), 1997.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: "La escatología musulmana en los capiteles románicos". Príncipe de Viana, Año nº 28, Nº 108-109, 1967, pp. 265-276.

LAUAND, J.: "Rábano Mauro e o significado místico dos números" *VIDETUR*, nº 23. [En línea] [Consulta: 20-09-2007]. http://www.hottopos.com/videtur23/jean.htm]

MAURA, J. F.: "Monstruos y bestias en las Crónicas del Nuevo Mundo" *Especulo*, nº 19, Noviembre 2001-febrero 2002. [En línea] [Consulta 04-11-2008] [http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/monstruo.html]

OCÓN ALONSO, D. M.: "La representación de la anástasis en la Basílica de Armentia" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 6, Nº. 11, 1993, pags. 192-202

OTERO TÚÑEZ, R.: "Iconografía del coro del Maestro Mateo". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, nº 11, 1993, pp. 2-9. [En línea] [Consulta el 10-12-08] [http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai11p1.htm]

PELÁEZ MALAGÓN, J. E.: "Modelos iconográficos de la representación de la Trinidad en el Arte" *Odiseo*. Nº 6, Septiembre 2002. [En línea] [Consulta 12-3-08] [http://www.odiseo.es.vg]

PERRIN, M.: "La composition de l'In Honorem Sanctae Crucis de Raban Maur: Possibilités et limites de l'explication de la structure de l'oeuvre." *Revue Des Études Latines*, nº 73. Paris: 1995: p. 199-212.

PERRIN, M.: *Le De laudibus Sanctae Crucis de Raban Maur et sa tradition manuscrite au IXe siècle*. Paris : Institut de Recherche et D'Histoire des Textes, 1989.

PERRIN, M (Ed.) : *Louages de la Sainte Croix*. Paris: Berg International, 1988.

PERRIN, M.: "A propos des 'cruces' du 'De laudibus sancti crucis' de Raban Maur." En *De Tertulien aux mozarabes. Tome II: Antiquite tardive et Christianisme ancien*. Paris: Institut des etudes agustiniennes: 1992, pp. 217-28.

PERRIN, M.: *Quelques réflexions sur le De laudibus Sanctae Crucis de Raban Maur: de la codicologie à la théologie en passant par la poétique*. Paris: Societé des Études Latines, 1989.

PINEDA, V.: "Figuras y formas de la poesía visual". *SALTANA*, nº 1. [En línea] [Consulta el 7-3-05] [http://www.saltana.org/1/docar/0436.html].

REED DOOB, P.: *The idea of the labyrinth: from classical antiquity through the Middle Ages*. Nueva York: Cornell University Press, 1990.

RODRÍGUEZ BARRAL, P.: "*Contra caecitatem iudeorum*: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica" en *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, nº 12, 2007, pp. 181-209.

RODRÍGUEZ BARRAL, P.: "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en la *Cantigas de Santa María* de Alfonso X" en *Anuario de estudios medievales* 37/1, enero-junio de 2007, pp. 213-243.

ROOB, A.: *El museo hermético. Alquimia & Mística*. Köln: Taschen, 1997.

RUIZ MONTEJO, I.: "El nacimiento de la iconografía cristiana" en *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo IV- 7, 1991.

RUIZ MONTEJO, I.: "La temática obscena en la iconografía del románico rural". *Goya*, nº 147. Madrid, 1978. Pp. 136-146.

*San Pablo en el arte. XIX Centenario de su venida a España.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1964.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro, 1994.

LÓPEZ, R.: *Símbolos*. Vigo, 1997.

*Símbolos*. Rioduero. Madrid, 1978.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: "Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación". *La España Medieval.* Tomo V. Madrid, 1986. Págs. 1217-1248.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª A.: "El Arca de Noé origen de la iconografía de la Siete Iglesias en los Beatos" en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte*. Málaga-Melilla: (C.E.H.A.), 1987, pp. 363-384.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: *La iconografía del beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los beatos)*. Universidad Complutense de Madrid, 1987.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª A.: "Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)" en *Lecturas de Historia del Arte*, núm. 2. Vitoria, 1990, p. 195-205.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª A.: "El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Ágatas" en *Cuadernos de Arte e iconografía.* Tomo II - 3. 1989, pp. 148-158.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Á.: "Reflexiones sobre el programa iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora)". *Cuadernos de Arte e Iconografía.* Tomo IV, nº 7, 1991. Págs. 133-157.

SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: "Las miniaturas inéditas del leccionario de Sahagún del siglo XII: estudio iconográfico". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI, nº 11, 1993, pp. 264-279.

TREVIJANO, R.: "El lenguaje bautismal del Apocalipsis". *Salmanticensis* nº 27 (1980) p. 165-192.

VILA DA VILA, M.: "Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense"en *Cuadernos de Arte e Iconografía.* Tomo II - 3. 1989, p. 166-176.

YARZA LUACES, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, 1987.

YARZA LUACES, J.: *Iconografía de las miniaturas castellano leonesas de los siglos XI y XII (Extracto tesis doctoral).*Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1973.

**Historia del Arte antiguo y medieval**

ALMAGRO GORBEA, M. (Ed.): *El disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia., 2000.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª S.: "Consideraciones en torno al templo prerrománico de San Salvador de Valdediós" en *Liño: revista de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo*, nº 12, 2006, pp. 9-29.

*Año mil, año dos mil: dos milenios en la Historia de España: [Congreso Internacional*]. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

ARANGO GONZÁLEZ, Mª. P.: "Aproximación a la miniatura checoslovaca en el periodo románico y gótico" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 6, nº 11, 1993. [En línea] [Consulta 23-4-2007] [http://fuesp.com/revistas/pag/cai1102.htm]

BALMASEDA MUNCHARAZ, L., ZOZAYA STABEL-HANSEN, J. y FRANCO MATA, A.: *Museo Arqueológico Nacional. Edad Media.* Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1991.

BANGO TORVISO, I.: *Alta Edad Media: de la tradición hispanogoda al románico*. Madrid: Sílex, 1989.

BANGO TORVISO, I.: *El arte de la Alta Edad Media.* Madrid: Biblioteca básica de Arte. Anaya, 1989.

BANGO TORVISO, I.: *El prerrománico en Europa: de Carlomagno a los Otones*. Madrid: Historia 16, 2002.

BECKWITH, J.: E*l arte de la Alta Edad Media: carolingio, otónico, románico*. Barcelona: Destino, 1995.

BINSKI, P. y PANAYOTOVA, S. (Eds.): *The Cambridge illuminations: ten centuries of book production in the medieval west: [catalogue of the exhibition 26 July-11 December 2005 held in the Fitzwilliam Museum and Cambridge University Library]*. London: Harvey Miller, [2005]

BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña: Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana*. Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1960-1967.

BUENDÍA, J. R.: *Historia del arte hispánico. Vol. 2, La Edad Media*. Madrid: Alhambra, 1980.

CAMPS CAZORLA, E.: *El arte románico en España*. Barcelona: Labor, 1945.

CANELLAS LÓPEZ, A. (et al.): *Rutas románicas en Cataluña*. Madrid: Encuentro, 1996.

CHRISTIE, Y.: *El mundo cristiano hasta el siglo XI. Historia ilustrada de las formas artísticas* Vol. 5. Madrid: Alianza, 1984.

CID PRIEGO, C.: "A propósito de una miniatura del Beato de Gerona, la serie de la zorra y el gallo" en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 33, 1994, pp. 237-260.

CID, C. y VIGIL, I.: "La miniatura del águila y la serpiente en los beatos" *Medievalia*, nº 10, 1992, pp. 115-132.

CORTÉS ARRESE, M.: *El arte bizantino*. Historia del arte, Número 14. Madrid: Historia 16, 1989.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo.* Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "Miniatura". *Ars Hispaniae*. Tomo XVIII. Madrid: Plus-Ultra, 1962.

DURLIAT, M.: *El arte románico en España*. Barcelona: Juventud, 1972.

ELVIRA BARBA, M. A.: *Museo Arqueológico Nacional.* Madrid: [s.n.], 2003.

FAKHRY, A.: *The Necropolis of El-Bagawāt in Kharga Oasis*. El Cairo: General Organization for Goverment, 1951.

FERNÁNDEZ, A.: *La entomología al servicio de las artes decorativas: códices españoles miniados y decorados con insectos, en su mayoría lepidópteros*. Madrid: Aguire, 1948.

FONTAINE, J.: *El mozárabe*. Madrid: Encuentro, 1984.

FONTAINE, J.: *El prerrománico en España*. Madrid: Encuentro, 1992.

GALVÁN FREILE, F.: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1999.

GALVÁN FREILE, F.: *Fragmentos de manuscritos iluminados en el Archivo Histórico Provincial de León (c. 1200)*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000.

GAEHDE J. E. Y MUTHERICH, F.: *Carolingian Painting*. Nueva York: G. Braziller, 1976.

GÓMEZ MORENO, M.: *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1975.

GÓMEZ MORENO, M.: "Las miniaturas de la Biblia visigótica de San Isidoro de León" en *Archivos Leoneses*, 15, 1961, pp. 77-85.

GRABAR, A.: *La edad de oro de Justiniano*. Madrid: Aguilar, 1966.

GRODECKI, L. (Et al.): *El siglo del año mil*. Madrid: Aguilar, 1973.

GUDIOL i CUNILL, J.: *La miniatura catalana*. Barcelona: Llibreria Canuda, 1955.

HALPEN, L.: *Carlomagno y el Imperio Carolingio*. Madrid: Akal, 1992.

HARBISON, P.: *The golden age of Irish art: the medieval achievement, 600-1200*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

HENRY, F. *L'art Irlandais*. Yonne: Zodiaque, 1963.

HINKS, R.: *Carolingian Art*. University of Michigan Press, 1992.

HUBERT, J. (Et al.): *La Europa de las invasiones*. Madrid: Aguilar, 1968.

JIMÉNEZ PRIEGO, Mª T.: "Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la catedral de Chartres" en *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo II - 3. 1989. [En línea] [http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0312.html] Consultado el 18-08-08.

KERN, H.: *Through the labyrinth: desings and meanings over 5.000 years*, Munich, Londres, Nueva York: Prestel, 2000.

KLEIN, P. K.: "La tradición pictórica de los Beatos" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana (Grupo de estudios del Beato de Liébana),* Vol. II, 1980, pp. 83-106.

LAZAREV, V.: *Storia della pittura bizantina.* Turin : Giulio Einaudi, 1967.

LAUER, P.: *Les enluminures romanes des manuscrites de la Bibliothèque Nationale*. París: Éditions de la Gazette des beaux-arts, 1927.

MAGAZ, J. M. (Ed.): *El Cantar de los Cantares y el arte: jornada de arte sacro.* Madrid: Facultad de Teología de San Dámaso, 2007.

MAHR, A.: *Christian art in ancient Ireland: selected objects illustrated and described.* Nueva York: Hacker Art Books, 1976.

MEGAW, R: *Celtic art: from its beginnings to the Book of Kells*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*. Madrid: Espasa- Calpe, 1958.

MENTRE, M.: *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad* Media. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún" (C.S.I.C.), 1976.

MEZQUIRIZ IRUJO, M. A.: "Hallazgo de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)" en *Trabajos de arqueología Navarra,* nº 17, 2004, pp. 361-384.

MIGIORNI, M.: "Carlo Giuseppe Ratti. Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762" en *FOSCA: Fonti per la Storia della Critica d'Arte*. Genova 1997. [En línea.] [Consulta el 14-07-2008] [http://www.fosca.unige.it/testi.php?LINK=Introduzione&ID=1]

MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Introducción a la historia de la Edad Media europea*. Madrid: Istmo, 1995.

NOGUERA CELDRÁN, J. M. (Ed. lit.): *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.

PALOL, P. De: *La villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia)*. Diputación de Palencia, 1993.

PÄCHT, O.: *Book illumination in the Middle Ages: an introduction*. London: Harvey Miller, 1986.

PÄCHT, O.: *La miniatura medieval: Una introducción*. Madrid: Alianza, 1987.

PIJOÁN, J.: *Summa Artis: historia general del arte. Vol. 22, Pintura medieval española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

POULSEN, V.: *Escultura y frisos romanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

ROS, E.: *Iconos hagiofánicos bizantinos*. Barcelona: Balmes, 1984.

SAUNDERS, O.E.: *English illumination.* New York: Hacker Art Books, 1969.

SALMI, M.: *La miniatura italiana.* Barcelona: Lábor, 1962.

SCHLUNK, H.: "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda" en *Archivo Español de Arte,* XVII, 1944, pp. 241-265.

SETTI, S. (et al.): *La Colonna traiana*. Turín: G. Eunaidi, 1988.

SIMMS, G.: *Irish Illuminated Manuscripts.* Dublín: Eason & Son, 1980.

SWEENEY, J. J.: *Manuscritos irlandeses primitivos*. México: UNESCO-Hermes, 1965.

VIGUÉ, J. (Dir.): *Catalunya románica*. Barcelona: Fundació Enciclopedia Catalana, 1984-1998.

WILLIAMS, J.: *La miniatura española en la Alta Edad Media*. Madrid: Casariego, 1987.

YARZA LUACES, J.: *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid: Cátedra, 1979.

YARZA LUACES, J.: *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Madrid: Nausícaä, 2007.

YARZA LUACES, J.: "Las miniaturas del Antifonario de León" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII, 1976, pp. 181-210.